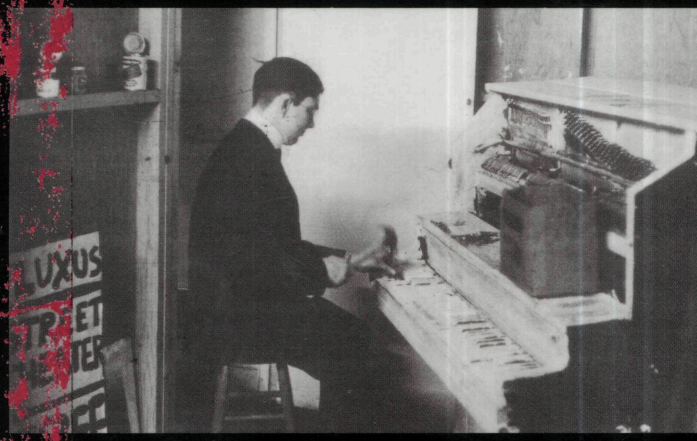
Servando Rocha

HISTORIA DE UN INCENDIO

Arte y revolución en los tiempos salvajes
De la Comuna de París al advenimiento del punk

★ La Felguera ediciones ★



"Indudablemente somos bárbaros, ya que una cierta forma de civilización nos da asco"

(¡La revolución ahora y siempre! Declaración de los surrealistas, 1925)

ISBN 84-611-0967-8

Servando Rocha

HISTORIA DE UN INCENDIO

Arte y revolución en los tiempos salvajes
De la Comuna de París al advenimiento del punk

La Felguera ediciones

[ÍNDICE]

- *Prólogo (por José Manuel Rojo)*.....*[7]*
- Algunas notas previas antes de comenzar la obra.....*[25]*
- **Introducción**: creo que la policía me está buscando y quiere detenerme.....*[31]*

I. RUPTURA, DECADENCIA Y LA DESTRUCCIÓN DE LA COLUMNA DE LA PLAZA VENDOME.....*[39]*
- El cielo y el infierno.
- Los signos de la negación.
- La propagación del incendio y la fina lluvia de papel quemado.

II. LA NEGACIÓN EN LAS CATARATAS DE LA VIDA.....*[95]*
- El asalto.
- Caminando con los puños cerrados dentro de los bolsillos rotos.
- Revuelta en el Cabaret Voltaire, amor por el ruido y combates de boxeo.
- El ataque de la máscara negra, Nechaev y el escándalo.
- Persecuciones.
- Copias y originales.
- De la provocación a la revolución.
- Papel de lija y pólvora.
- El arte ha muerto.
- Las calles atestadas de gente.
- El refugio y la rueda sangrante.
- El suicidio de las máquinas.
- La causa y el cadáver.

III. DISPARANDO SOBRE CUADROS Y DESTROZANDO PIANOS.*[303]*
- Acción directa y la liebre muerta.
- Un frente único de acción.

IV. SITUACIONISTAS Y LETRISTAS EN EL COMBATE DEL SIGLO XX.....*[323]*
- Después de Auschwitz.
- La barbarie.
- No telefonear… escribir o presentarse.
- Los adoquines y la playa.
- La delincuencia al plano de las ideas: el terror poético se extiende.

V. LA FURIA Y LA VENGANZA.....*[441]*
- Aburrimiento, urgencia y autogestión.
- La sociedad asustada y la ira de los jóvenes.

- Las raíces de la rebelión.
- ¡Abandonadlo todo!
- Mirad a vuestros verdugos.
- **Epílogo**..... *[523]*
- *Bibliografía*.....*[531]*
- *Discografía*.....*[540]*
- *Agradecimientos*.....*[542]*
- *Índice Temático*.....*[543]*

Un provo holandés durante una manifestación en torno a 1966

[PRÓLOGO]

por José Manuel Rojo

Es una vieja historia que ya ha sido contada muchas veces, y sin embargo muy pocos la conocen, especialmente (y esto no es casual ni indiferente) en lo que se refiere a sus consecuencias prácticas. Me refiero a un fuego fatuo que ardió en un tiempo lejano consumiéndolo por completo, para reaparecer después prendiendo otros tiempos y otros lugares con el mismo ardor desesperado. Es una vieja historia: érase una vez... cuando el tiempo mítico del Antiguo Régimen tocó a su fin dando paso a la Historia secularizada que inauguró la Revolución Francesa. Todo un mundo se extinguió, o empezó a hacerlo, o empezó a hacerlo de forma pública y manifiesta y no en la sombra de las largas mutaciones sociales y económicas como lo había hecho hasta 1789, y esa nueva y cruda luz arrojada hacia lo que moría y lo que nacía obligó a cada hombre y mujer, a cada oficio, institución y costumbre a tomar partido y situarse a un lado o el otro de la barricada, y a reinventarse también. Y el arte no iba a ser una excepción, más bien todo lo contrario.

La revolución proclamó la libertad del arte y el fin de la censura literaria, lo que supuso la emancipación tanto de las reglas y obligaciones de la corporación artesanal, como de las directrices ideológicas, iconográficas y estéticas que prescribía el poder político y religioso, doble yugo que hacía del artista un criado poco más considerado que el jardinero o el cocinero, y no siempre. El resultado de tal emancipación fue la libertad creativa que muchos artistas habían reclamado ya desde el Renacimiento, y en efecto, la libertad de la que ahora se disponía era inaudita, insondable como esos mares y esas noches sin principio ni fin que muy pronto exploraría en sus cuadros y poemas la primera generación que tuvo que enfrentarse a ella, pero no menos desconocida era la incertidumbre vital que se abría también ante sí. Pues al declinar (cabezas incluidas) la clientela tradicional del artista, este se veía ahora arrojado, *como el resto de los artesanos*, a las leyes de la oferta y la demanda donde reina la mercancía y no el ideal sublime o la belleza absoluta, de tal forma que la autonomía que creía haber ganado respecto del anonimato del gremio y las órdenes del mecenazgo se pagaba con la soledad del especialista y la miseria del desocupado.

Porque lo malo es que los sueños de la libertad producen frutos envenenados. Dejados a sí mismos, algunos, un puñado de poetas y de artistas que no se resignaban a inclinarse ante la nueva servidumbre económica, iban a dar a luz obras demasiado libres para la burguesía del siglo XIX que, una vez hecha la revolución, no estaba para

más emociones y prefería conformarse con un arte de propaganda que consolidara en el plano de lo imaginario su triunfo social, o una producción decorativa y *kitsch*, victoriana y *biedermeier*, de fácil consumo y mejor digestión. Ahora bien, si la nueva clase dominante no apreció esas obras tampoco tenía por qué censurarlas, pues le bastaba con no comprarlas para *retirarlas de la circulación*. El fracaso comercial de William Blake, que "se negó a adaptarse a las circunstancias de la nueva demanda" perdiendo a casi toda su clientela porque "de un sector de ellos le apartaba su intensidad; de otro su amargo humor popular; de otro su creciente interés por aspectos excéntricos de la religión; y de casi todos el radicalismo político" (1), se repetirá, muchas veces por las mismas causas o muy parecidas, en multitud de otros artistas y escritores desdeñados por el público burgués.

Como se sabe, a partir de aquí empieza la marginación y el desclasamiento de aquellos artistas que se tomaron demasiado al pie de la letra la libertad del arte proclamada por la revolución burguesa. El proceso fue doloroso pero también ambivalente, pues si por un lado suponía ingresar en la leprosería social del que no es ni útil ni aceptable porque no produce valor de cambio, por el otro, esa misma falta de rentabilidad de la obra de arte entendida como una mercancía que nadie quería consumir tuvo como consecuencia una "relativa autonomía, independencia y originalidad de la evolución artística, resultado de la división capitalista del trabajo, que ofreció a la creación artística la suficiente libertad como para ser capaz de tener sus propias reacciones contra la ideología y la sociedad burguesas, apareciendo así un arte que se opondrá a la clase dominante", como explicaba en 1935 el teórico surrealista checoeslovaco Karel Teige (2).

Es evidente que esta autonomía "relativa" es a su vez muy ambigua, pues si abre una crisis en la concepción del arte y su papel en la sociedad, lleva también a la deificación del fenómeno artístico como nueva religión-coartada del miserabilismo burgués y de su privatización de la vida, deriva negativa que ya advirtió Teige cuando denunciaba que el arte se había convertido en un dominio "que se eleva hasta el cielo". Y así la creatividad podía terminar siendo un espectáculo místico separado de la esfera productiva "vulgar" y de la prosaica vida cotidiana, monopolio y privilegio de la figura genial a la que sólo se debe reverenciar, mecanismo de compensación de la desacralización del mundo perpetrada por la ciencia y la economía. No hace falta insistir tampoco en cómo la obra de arte, deslizándose por tan peligroso camino que metamorfoseaba su radicalidad primigenia en una plusvalía inédita y *desactivada*, desarrollaría en nuestra era de la autoreproductibilidad del espectáculo integrado "la doble alienación del fetichismo de la mercancía y de la trascendencia del modelo" (3).

Pero, dejando provisionalmente a un lado estos problemas, se

puede convenir en que fue justamente esa crisis la que transformó al artista en el *alógeno de la sociedad*, antes de que le suicidaran, de tal forma que del antiguo lacayo surgió el errabundo, el fracasado, el maldito y el licántropo, la vampira, la sonámbula, la amazona y la mujer fatal, diferentes nombres para designar una nueva realidad: que el artista se ha pasado *al otro lado*, y que desde ahora hay que contarlo entre los enemigos de la sociedad que lo ha expulsado de su seno. "De toda la política sólo entiendo una cosa, la revuelta", decía Flaubert, un hombre del que se esperaría una mayor resignación y mansedumbre, y no será ni el primero ni el último en mantener tales convicciones, que algunos (muchos) pondrán en práctica uniéndose fatalmente al movimiento revolucionario, desde la imagen mítica de los tres estudiantes del Seminario de Tubinga, Hegel, Hölderlin y Schelling, que apasionados por las noticias de la Revolución Francesa plantan un árbol de la libertad, traducen al alemán La Marsellesa y pronuncian en público discursos y poemas subversivos, lo que les señalará ante las autoridades como sospechosos de una conspiración republicana (4), hasta la guerrilla cultural de Class War en Inglaterra o la Huelga de Arte de los años 2000-2001 que animó Luther Blisset en España por medio del fanzine *Amano*. Entre esos dos polos de un mismo arco voltaico condenado a consumirse y también a renacer como un ave fénix de la insatisfacción con uno mismo y con el mundo, arco que el tiempo dirá si está definitivamente cerrado o sabrá encontrar nuevos incendios en los que prolongar su fuga abrasadora, se despliega una infinidad de "individuos, grupos, publicaciones, organizaciones y movimientos que llevaron ese significado de ruptura frontal y de revolución tomando como punto de partida la cultura o el arte", como así previenen sus "Notas previas antes de comenzar la obra": *es de esta vieja historia de la que habla este libro.*

Y si antes se ha hablado de fatalidad y pasión, nada mejor que simbolizar semejante aventura en dos figuras, entre otras muchas posibles, que pueden resultar emblemáticas tanto de la pasión como de la fatalidad: el alemán L. Kerner, amigo de los Tres de Tubinga, que dirigiéndose a su padre en los términos siguientes da el tono de la actitud radical de los primeros años del Romanticismo alemán, y quizás de todos los romanticismos revolucionarios que han sido y serán, con su toda su urgencia y toda su ingenuidad: "No aguanto más tiempo consumiéndome en la mazmorra de esta fundación teológica; ha llegado el tiempo de que cada cual sea ciudadano libre del mundo. Me he comprado una mochila, en la que voy a meter los escritos de Kant y con ellos me marcharé a París. Si Vd. tiene algo en contra es que no entiende nada del espíritu de nuestra época". Y el marqués Antonio de Hoyos y Vinent, esteta decadente, homosexual provocador y novelista de éxito a principios del siglo XX, que, atraído por *el lado salvaje* del lumpen desheredado de la noche bohemia y marginal, pasa a identificarse con su

causa con todas las consecuencias, luchando en las filas de la FAI durante la guerra civil en el frente de Madrid, adornado, eso sí, con su elegante monóculo y vestido con un mono obrero... de impecable seda azul, pues la revolución no tiene por qué estar reñida con la belleza ni con el dandysmo. Tanta *grandeza*, tanta libertad no suelen salir gratis, sobre todo si se dirigen contra aquellos que no están acostumbrados a que uno de los suyos les traicione, ni a sentirse amenazados: Hoyos y Vinent terminará sus días en las cárceles franquistas, enfermo, ciego y abandonado por la clase dominante de la que provenía y a la que se había atrevido a retar (5). *Este es también el precio de las apuestas perdidas del que habla este libro.*

Y de sus fracasos. Pues también estos revolucionarios traicionaron. Los románticos alemanes (y algún inglés como Coleridge) se asustaron de sí mismos y cayeron de rodillas ante la Patria y el Estado. Y aquellos simbolistas como Paul Adam, profetas ebrios de la anarquía que tras la resaca se pasaron a las filas del chauvinismo y de la xenofobia anti-dreyfusista más abyecta. O Marinetti sucumbiendo por completo ante el fascismo que había contribuido a fundar, aceptando entrar en la Academia y rebajándose a lanzar un "arte sacro futurista" que negaba toda la virulencia anarquizante de sus comienzos. O Louis Aragon, Paul Eluard y tantos otros antiguos surrealistas, poniéndose al servicio del estalinismo y diciendo adiós a la libertad que con tanta pasión y lucidez habían sabido defender. Y hoy mismo, ese Raoul Vaneigem que se conforma con escribir poco más que piadosos manuales de autoayuda alternativa. Puede que tales caídas se expliquen no tanto por cobardía o cansancio como por la misma altura del cielo que se pretendió asaltar. Pero cayeron, caerán. *Por eso era necesario que de estas traiciones, de estas renuncias hablara también este libro.*

Sea como fuere, sería cometer una injusticia reducir el enfrentamiento entre el artista y la burguesía a un mero desajuste más o menos provisional en la división del trabajo capitalista y sus relaciones sociales, como haría pensar, ciertamente, la reciente evolución del arte contemporáneo llamado vanguardista (6). En efecto, la impugnación que tantos artistas hicieron del modo de vida burgués no encuentra su única causa ni se resuelve dentro de los simples parámetros del éxito o el fracaso económico, conflicto corporativo ni más ni menos importante que el que afectó a otros sectores de la vieja artesanía, e insignificante en sí mismo, y tanto más despreciable cuanto que pretendiera erigirse en el centro de atención del resto del mundo. Este obvio punto de partida se complica porque lo que el artista estaba ofreciendo no era ni la antigualla poética ni la quincallería esteticista que se podría esperar, sino algo muy oscuro y a la vez muy deslumbrante que respondía a lo más íntimo de su ser, de tal forma que su creación era sinónimo muchas veces de despojamiento, otras de escisión, y algunas hasta de suicidio.

Cuando menos se trataba de algo muy valioso que, más allá de cualquier otra consideración económica o práctica, se creaba *gratuitamente* como un "gusano de seda produce la seda, expresando *su* naturaleza por medio de esa actividad". Y no hacía falta que Marx explicara cómo la economía despreciaba ese trabajo improductivo por muy auténtico y fértil que fuera, porque hasta un poeta como Mallarmé, tan aparentemente perdido en el azur del Ideal (o por eso mismo), podía estallar y reivindicar que "no hay más que un hombre que tenga derecho a ser anarquista, Yo, el Poeta, puesto que solo fabrico un producto que la sociedad no quiere, a cambio del cual no me da con qué vivir". Pero esta contradicción social, que según Marx sólo podía resolver la abolición del capitalismo que daría paso al "auténtico imperio de la libertad donde comienza *el libre desarrollo de las fuerzas creativas del hombre, que serán al mismo tiempo medio y fin en sí mismos*", no supone más que una cara de la moneda de este conflicto, justamente la que menos puede interesarnos. Porque el malestar manaba también de otra herida que, esta vez de verdad, no tenía, no tiene precio. Y de esa llaga también se desangraba el resto de hombres y mujeres, aunque todavía no fueran plenamente conscientes de ello, aunque en vano se palparan sin encontrar la herida.

Es que la "relativa autonomía, independencia y originalidad de la evolución artística" había permitido encontrar, como por azar, algo muy distinto de lo puramente estético aunque su hallazgo se hubiera dado dentro de ese campo, algo que quería escaparse de esos límites para transformar la existencia del artista, en cuanto que los procesos mentales visionarios, la espontaneidad, la inspiración y el vuelco afectivo que ponía en juego en el proceso de creación, podían aplicarse también al resto de su vida para *cambiarla*, enriqueciéndola con la misma plenitud que le poseía cuando se entregaba a su creación. Algo que, más aún, no podía ni debía quedar encerrado dentro de su individualidad supuestamente privilegiada, sino que tenía que ser ofrecido a todos, porque a todos podía interesar, porque a todos era común, desde siempre, de una u otra manera, rompiendo así el destierro de especialización y aislamiento al que le había confinado la economía y que tan odioso e insoportable se había hecho. Ese *algo*, que por tradición (revolucionaria) llamaremos poesía en el sentido que por ejemplo daba Vaneigem a este término, "la organización de la espontaneidad creativa en la medida en que la prolonga en el mundo", estaba predestinado por su sola existencia a ser la contradicción crítica de la estructura de la sociedad burguesa, de cualquier sociedad que se fundara en la autoridad y la desigualdad, puesto que la exaltación de la imaginación, la libertad y el deseo tenía como contrapartida necesaria la puesta en tela de juicio de la ley y el derecho, la economía y la miseria, el poder y la esclavitud, las costumbres y el uso del tiempo, el

trabajo y el juego, la realidad y el sueño, las relaciones entre el hombre y la mujer, la moral sexual y el erotismo, la nueva idea de la felicidad y la vieja condena del pecado; y el amor sobre todas las cosas. Todo tenía que ser juzgado y *reinventado*, y para esta poesía, nada iba a ser demasiado: "Se acusa a los poetas de exagerar, pero a mí me parece que los poetas no exageran, ni con mucho, suficientemente. No saben qué fuerzas, qué mundos tienen que obedecerles", decía Novalis, y para muchos de los que le siguieron, esto no era un desatino sino un programa.

Sin duda, el descubrimiento de este tipo de poesía "incluso sin poemas: la poesía tal y como nosotros la entendemos", como dirá André Breton, se había dado en principio dentro de cada disciplina artística, como producto inesperado de una especulación consagrada originariamente a la resolución de problemas estrictamente estéticos, sin interferencia alguna de otras preocupaciones morales o utilitaristas, como correspondía a esa autonomía de la evolución del arte de la que hablaba Teige. A su vez, la libre creatividad artística, *expresada todavía sola y exclusivamente dentro de su marco tradicional*, aún podía parecer en 1902 revolucionaria en sí misma a un pintor comprometido con el anarquismo como Signac, al menos mucho más que cualquier bienintencionado arte de propaganda obrerista: "pintor anarquista no es aquél que muestra cuadros anarquistas, sino alguien que, sin preocuparse del lucro, y sin deseo de recompensa, luchará con toda su individualidad, y con su esfuerzo individual, contra las convenciones burguesas oficiales", por lo que el tema no es más importante que "el color, el dibujo, la composición". Lo mismo vale para aquellos simbolistas que creían que el verso libre y el culto de la imagen eran a la poesía lo que las teorías de Kroprotkin o las bombas de Ravachol a la crítica social y la lucha de clases, por lo que el poeta simbolista, por el hecho de serlo y dinamitar las "convenciones burguesas oficiales" de la poesía tradicional, era también un revolucionario, lo que llevaría a muchos de ellos a identificarse y colaborar con los anarquistas *de verdad* (7).

Pero por muy significativas o alentadoras que puedan ser estas alianzas más o menos circunstanciales de la guerra social, si todo el impulso del arte emancipado hubiera sido éste, tampoco tendría mayor interés para la causa de la libertad. Ya se ha apuntado que no fue así. Porque lo que abría la práctica del verso libre, o los problemas puramente estéticos del "color, dibujo y composición" que tanto interesaban a Signac y a otros como él, y para los que exigía toda la libertad y toda la aventura de la experimentación creativa, lo que abría esta misma experimentación era un mundo entero de posibilidades que empezaba allí donde terminaba el arte en su sentido tradicional, unas posibilidades que podrían llegar a constituir, a poco que supieran emanciparse de la ideología del arte como esfera separada de las relaciones sociales, una

teoría crítica y un programa de acción revolucionaria tan legítimo como los del movimiento obrero, al que podrían completar e, incluso, hasta sustituir ventajosamente en el objetivo de la *emancipación humana en todos sus aspectos*.

Pero la destrucción de la "religión del arte" *desde dentro*, por sus propios sacerdotes y oficiantes, significaba así mismo ampliar el campo de batalla, ya que el arte sólo podía autodestruirse extendiéndose primero hacia los medios de expresión, las acciones y los gestos que antes se habían despreciado y hasta proscrito, incluyendo entre ellos a los que eran el patrimonio maldito del loco, el niño, el salvaje y la histérica.

En efecto, "todo puede ser arte" si se quiere hacer de la vida un arte, es decir, una experiencia libérrima, imaginativa y apasionada, lo que tiene como consecuencia aparentemente paradójica que movimientos que hacían de la crítica del arte su alma y su sentido, como Dadá, Fluxus o el punk, se hayan expresado por medio de creaciones que *son y no son* obras de arte. Lo son, para la economía que canta su victoria fosilizando en mercancía lo que fue un momento de vida insurgente; no lo son, en cuanto momentos de insurgencia y vida, esto es, de demostración palpable de que la creatividad humana sabe encontrar muchos caminos para hacer valer sus derechos en la realidad social e individual, y fundirse con ellas. ¿Qué son si no, cómo interpretar una canción de X-Ray-Spex, una pintada de King Mob, un mapa psicogeográfico situacionista, un *cadáver exquisito* surrealista, un cabaret dadaísta, una velada futurista, y el resto de los "dispositivos y artefactos" cuyo fin era "subvertir la vida misma superando sus propios límites" que veremos desfilar por estas páginas llevando consigo *las llaves de las situaciones*?

Es de esta prodigiosa inversión de signo que lleva del arte a la vida de la que habla también este libro. Y de las ambigüedades, hallazgos, deslizamientos y contradicciones que aparecen y desaparecen en tal inversión.

Se puede estar de acuerdo con que el Futurismo fue el primer movimiento que puso encima de la mesa estas cuestiones, al menos de forma consciente, pública, colectiva y sistemática. Primero, atacando con saña inaudita las instituciones de la cultura oficial. Después, señalando el "arte-vida" futurista como objetivo fundamental de su proyecto. Por último, proponiendo este arte-vida, y el resto de su programa revolucionario (bien equívoco, es cierto) al conjunto de la sociedad como la fórmula utópica pero pretendidamente realizable que resolvería los problemas y las alienaciones (creando otras nuevas, es verdad). El modelo futurista inspirará en mayor o menor medida los siguientes "asaltos a la cultura", pero cada asalto fue cada vez más consciente de sí mismo, de lo que pretendía y de sus medios a su disposición, como más clara era su voluntad de superar las contradicciones y

fracasos de aquellos que le habían precedido en una guerra que se libraba en el doble frente de la realización del arte y de su supresión. Y aunque no siempre se luchara simultáneamente en ambos frentes como hubiera sido deseable, lo cierto es que ninguna de las dos empresas palidecía en prestigio y trascendencia ante la otra.

Sin embargo, sería otro error conceder demasiado crédito al esquema positivista, con el antes, el después y el previsible final feliz, dando por sentado que desde el Romanticismo, donde todavía se hablaba de una revolución *en* el arte, se habría ido madurando la revolución *desde* el arte, con los situacionistas como floración perfecta (hasta nueva orden) de semejante árbol genealógico (8). No sólo porque también en este caso lo nuevo esté contenido en lo viejo, sino porque el movimiento real opera a veces en saltos temporales, muchas veces incongruentes o al menos poco comprensibles, como una máquina del tiempo que se hubiera vuelto loca. Así por ejemplo, los románticos alemanes, que estaban convencidos de asistir al nacimiento de "un mundo nuevo que producía hombres con nuevas posibilidades de vida"(9), conquistaron ya a finales del siglo XVIII las posiciones más avanzadas (y arriesgadas) de la batalla, que luego se perdieron (en parte por su misma falta de coraje) para reconquistarse después con las sucesivas oleadas del espíritu libre.

Es claro que cada reconquista, que sufrirá también su propio termidor, afinará más y mejor, como antes hemos dicho, lo nuevamente ganado, adaptándolo también a las exigencias objetivas de su tiempo, por lo que se comprende y es legítimo que aquellos que estaban implicados en la superación del arte se vieran a sí mismos como los herederos y profundizadores de una corriente, de un movimiento que tenía que llevar a una culminación necesaria, sin la que toda su aventura carecería de sentido histórico: cuando Guy Debord reflexionaba, a modo de balance, que "después de todo, era la poesía moderna de los últimos cien años lo que nos había llevado hasta allí. Nosotros pensábamos que había que ejecutar su programa en la realidad; y en todo caso no hacer ninguna otra cosa", no hacía sino sancionar lo que una surrealista como Claude Cahun había sostenido en un informe presentado a la sección literaria de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios en 1933: "El conjunto de fenómenos experimentales que el surrealismo ha legado a la apreciación materialista deberá ser entendido sobre todo como el camino de la negación de un mecanismo general y de la afirmación del mecanismo de clase de la inspiración poética, *afirmación que determinará el fin mismo de la poesía*. La poesía dejará de tener una determinación específica, dicho de otro modo, dejará de existir, *porque la poesía será hecha hombre*". No se discutirá tampoco que en ese camino hay un endurecimiento, un rechazo cada vez más consciente y preciso de todo lo que obstaculizaba el triunfo de la poesía sembrando pistas

falsas que solo reconducen hacia el redil de la institución artística, rechazo en el que la insurrección dadaísta, como sabemos, es el indiscutible punto de no retorno, la ruptura que permitirá que la realización de la poesía se haga consciente de sí misma y de todo lo que le separa, ahora por completo y sin ambigüedades, de la institución artística y del *bluff* del genio (10). Pero no es menos cierto que las posiciones avanzadas *existieron*, reapareciendo en sucesivas encarnaciones como otras tantas causas perdidas que había que vengar. Y que, hasta cierto punto al menos, las aportaciones de los distintos movimientos no se niegan por completo las unas a las otras, o las últimas a las anteriores, sino que más bien se complementan, de tal manera que componen un único asalto que en cada encarnación se interesaría más en una faceta que en las otras respondiendo sin duda a las solicitaciones de su época, imperativo histórico que explica también las rivalidades y enfrentamientos que se darán entre aquellos movimientos que coincidieron en el tiempo.

Si se aceptan estas premisas aun a modo de hipótesis, se podrá entender mejor la estructura calidoscópica de *Historia de un incendio*, que si tiene, como dice su autor, "numerosos saltos en el tiempo, de personas, de hechos", no es sólo por "crear una historia ágil y versátil", ni se explica tampoco por la posible influencia de otras obras que utilizan también un método parecido (11), sino porque es quizás la única manera de reconstruir de la manera más real y también más viva, más apasionada, lo que fue la experiencia vital de una pasión incendiada. De esta manera, a la poderosa imagen motora que el autor propone como primer impulso de su investigación, es decir, "la destrucción de la columna de la Plaza de Vendome en los días de la Comuna de París", se podrían añadir otras que son explicación y a la vez fuerza oculta y mecanismo secreto que trabajan por debajo del fenómeno que explican: las imágenes del *laberinto* y del *pasaje*, vasos comunicantes y puertas giratorias por las que los personajes de esta historia pasan indistinta y a veces insensiblemente de una época a otra, de un movimiento a otro que pensábamos era su enemigo, de una actividad a otra que creíamos que estaba en sus antípodas. Son estos pasajes los que permitirían, sin ir más lejos, que un participante del debate público entre dadaístas, anarquistas y socialistas que tuvo lugar en el Club del Fauborg el 7 de febrero de 1920, pudiera levantarse para abandonar la sala, abrir la puerta y... entrar en el teatro del Odeón de París en mayo de 1968, sin mostrar mayor sorpresa que por el cambio de decorado y vestimentas de los allí presentes: por lo demás, se habría visto inmerso en la "misma confusión, misma desesperación, misma autosatisfacción verbal, misma ineficacia" (12) de la sala que creía haber abandonado.

Y así veremos cómo el paso de algunas personas a través de una unidad muy corta o muy larga de tiempo, de espacio y de acción les trasladará en cuerpo y alma desde el arte de vanguardia que se niega

a sí mismo a la lucha revolucionaria para transformar el mundo, y de ésta a los dominios cotidianos de la vida que se quiere cambiar. Y viceversa. Y de otra manera también: del arte a la vida y de la vida a la revolución, o de la revolución al arte y del arte a la vida, de tal forma que si por ejemplo consultáramos *Historia de un incendio* siguiendo el buen y viejo método dadaísta de abrir al azar sus páginas no importa dónde, nos encontraríamos con Mayakovsky en la arena de un circo, sobre un elefante, con su célebre camisa amarilla; los atentados de la Angry Brigade a finales de 1969 contra intereses españoles, y sus relaciones con el Grupo Primero de Mayo y la Internacional Situacionista; el encuentro entre el surrealista belga Paul Nougé y los letristas Guy Debord y Gil J. Wolman en Bruselas en 1952, que marca el inicio de la colaboración letrista en la revista *Les Levres Nues*; la batalla campal entre ochenta mil obreros y estudiantes japoneses y la policía el 17 de enero de 1960, con el objeto de impedir el viaje del primer ministro a los EEUU para firmar una alianza militar; la librería Solidarity de Chicago fundada por Franklin y Penélope Rosemont como foco de difusión de los textos revolucionarios del sindicato IWW, puesta bajo vigilancia del FBI en el verano caliente de 1966; un grupo de surrealistas rodeando a Robert Desnos que duerme en un diván mientras alguien toma nota de lo que dice entre sueños; el dadá Heartfield, perseguido de cerca por los nazis, escapando de Berlín a Praga y de Praga a Londres sin rendirse jamás en su guerra a muerte contra el fascismo y el capitalismo que lo engendró; los disturbios de 1943 en la ciudad de Los Ángeles entre los jóvenes chicanos pachucos seguidores de la estética swing, y los soldados que esperaban ser destinados a los campos de batalla del Pacífico; la transformación, en 1968, de la revista *Black Mask* en el grupo Motherfuckers, lo que implicaba el paso a la clandestinidad y la lucha armada; Michelle Bernstein viendo por primera vez por televisión a los Sex Pistols, y pensando que Johnny Rotten podría haber sido uno más entre los situacionistas del Café Moineau; etcétera, etcétera.

Insisto en que estos ejemplos no han sido elegidos por su supuesta ejemplaridad o por su no menos supuesto carácter llamativo (no lo son, no lo tienen), sino por puro azar. Pero ya que hemos empezado por una imagen de la Comuna de París, me gustaría terminar con otra que empieza también en la Comuna y desemboca, por uno de esos pasajes o laberintos del tiempo y de la historia de los que hemos hablado, en una reunión de los dadaístas parisinos, cuando preparaban el juicio público a Barrés en 1921, justo en el momento en que se estaba madurando la ruptura con Tzara y el nacimiento de la aventura surrealista propiamente dicha. Es Simone Kahn, esposa de Breton, testigo privilegiada y cerebro gris en la sombra de la primera época del surrealismo, quien lo cuenta en una carta dirigida a su amiga y cómplice Denise Lévy: "Y ahora una nueva manifestación se prepara: el proceso a

Maurice Barrés (...) Hay un viejo *comunard*, obrero-poeta de 70 años, que se nos ha unido para la ocasión. Tendrías que haber visto esa escena, en el Café Certá, el otro día, donde se reúnen todos los miércoles y sábados de cada semana. Ese viejo que estaba completamente desconcertado por un café de maquinilla que nunca antes había visto, un pobre diablo de barba blanca, bufanda roja y ropas de difunto, que decía: "Yo he visto tres revoluciones y no desespero de ver una cuarta". Y todos nuestro amigos que tienen siempre una injuria en la boca, escuchando al anciano contar sus recuerdos con una deferencia respetuosa, y un viento de emoción profunda que hipnotizaba nuestras miradas cuando evocaba en las reuniones comuneras la silueta perdida y grandiosa de Rimbaud".

De la Comuna a una reunión dadaísta, y de la reunión dadaísta al Mayo 68, es de estos vasos comunicantes de los que habla también este libro, y de cómo garantizaban la circulación de la misma sangre libertaria que regaba tanto la acción como el sueño, rompiendo en mil pedazos la idea deprimente de su divorcio irreparable.

Estas son algunas de las historias de las que habla este libro. Hay otras muchas en las que no me he podido detener. Y sin embargo, con ofrecer una visión de conjunto mucho más amplia, precisa e imparcial que otros trabajos análogos que pasan por ser modélicos (13), *Historia de un incendio* no tiene la pretensión de ser una enciclopedia, quedando para otro momento, o para otras iniciativas, el comentario de otros focos del incendio como las vanguardias latinoamericanas o las experiencias de la Europa del Este, necesarios para tener una percepción más exacta de la difusión y profundidad que alcanzó tal incendio. Si todavía no tenemos esa visión global, no es por desgracia porque la industria editorial se haya desentendido del tema, todo lo contrario: cada vez se editan más libros imbéciles o directamente falsificadores que pretenden antes bien *diluir* en un todo-vale confusionista los presupuestos situacionistas o surrealistas que todavía podrían ser peligrosos, que intentar siquiera historiarlos desde un punto de vista académico (lo que ya sería muy malo) con un mínimo de honestidad intelectual (que es lo menos que se les puede pedir a los especialistas de la cultura oficial). Que, por ejemplo, se publique (y publicite a los cuatro vientos) un libro místico y mistificador como *La contracultura a través de los tiempos* de Ken Goffman, mezcolanza disparatada que la propia aureola contestataria y *outsider* de su autor pretendería legitimar, demuestra hasta qué punto son necesarios otros muy distintos como el que tenemos entre las manos, que para empezar, y me parece que esa es su mejor virtud, está escrito *apasionadamente* desde el mundo "del activismo, el compromiso y el arte radical". Estas son las únicas coordenadas, las únicas brújulas que para trabajos como estos nos pueden hoy interesar: su única justificación posible, la condición *sine qua non* para reescri-

bir una historia tan vieja y al mismo tiempo tan joven, y tantas veces tan mal contada.

Desde luego que se puede poner en duda la importancia real de tal historia, y de las utopías, movimientos y experiencias que aparecieron y desaparecieron a largo de su desarrollo. Se puede poner en duda que el aliento utópico que les define sea siquiera necesario para la lucha revolucionaria que pretende la subversión del orden existente y la transformación de la sociedad, o que, aun aceptando su interés, tenga un mínimo valor de uso práctico debido justamente a su sustrato imaginario: es un debate abierto, pero la lucha revolucionaria no ha sido siempre tan alérgica a las utopías, ni éstas son tan herméticas e incomunicables como a veces se cree (14). Se puede también especular sobre si su nihilismo iconoclasta no le ha hecho el juego a la violencia pura y al fanatismo, como piensa ese pobre museólogo y *comisario* de exposiciones, Jean Clair, que acusó a los surrealistas de ser los responsables intelectuales de la destrucción de las Torres Gemelas del 11-S, lo que, más allá de otras consideraciones, parece un honor excesivo. Se puede sobre todo, y esto es más serio porque proviene del mismo campo revolucionario, discutir la oportunidad de tales utopías, que en realidad no supondrían ni la negación ni la superación de la sociedad industrial, al necesitar sus medios productivos para garantizar la base material y el tiempo libre que son indispensables para el desenvolvimiento de la imaginación y la satisfacción de los deseos; peor aún, que en el fondo contribuyen al perfeccionamiento de la dominación, en cuanto que intentar "cambiar la vida" implica un forzamiento tal de la naturaleza humana que desembocaría en una locura muy parecida a la utopía realizada del industrialismo y el espectáculo que hoy padecemos (15).

Se pueden hacer estas críticas, y algunas más, pero se entenderá que este libro no les dé respuesta porque no es ese su objetivo, de la misma manera que no da consejos a las nuevas generaciones sobre cómo vivir ni sobre cómo morir. Pero sí ofrece los testimonios reales de lo que fueron aquellas apuestas a todo o nada para que cada lector pueda resolver estos dilemas por sí mismo. Los viejos dilemas que los protagonistas de esta historia se han hecho incansablemente: para qué sirve la imaginación, qué papel puede tener en nuestras vidas, qué es eso que siento cuando amo, sueño o me apasiono, por qué hay momentos tan intensos, tan vivos, que el resto de mi existencia parece palidecer a su lado de tal forma que de esa nostalgia no puedo ni quiero curarme. Qué entendemos por poesía, y qué extrañas fuerzas son esas que nos llevan a desear vivirla, y por qué caminos, por qué estrellas hemos llegado a la intuición y hasta el convencimiento de que sería posible, y desde luego preferible a la vida que llevamos, organizar la sociedad a partir de las mismas leyes que creemos vislumbrar en ella. Hasta dónde debe llegar, en fin, la libertad, y de qué materia está hecha.

De qué materia está hecha la felicidad, y hasta dónde podemos esperar que llegue. Qué fuerza es esa que no nos permite conformarnos con nada y nos empuja a cambiarlo todo en un mundo en el que seguimos estando ausentes.

Que estas preguntas se siguen haciendo entre aquellos que han decidido declarar a esta sociedad enemiga del género humano y de la vida en general, y actuar en consecuencia, lo demuestra las siguientes palabras con las que se termina esta introducción y se abre el telón tras el que tantos siguen esperando. Pertenece a un comunicado publicado en marzo de este año en varias páginas anarquistas de Internet como Klinamen o A las barricadas. Se titula *Pegarle fuego a la realidad entera*, y dice así: "La poesía -tal y como entendemos-, ahora que la hegemonía del mercado ha colonizado por completo nuestros anhelos y nuestro movimiento, ahora que el régimen democrático-espectacular retrata e informa de un mundo virtual hermoso pero que aniquila la vida en su versión real, no es ni mucho menos un divertimiento o un lujo pequeño-burgués, sino una necesidad del mismo calibre que lo es el respirar o el compartir vivencias con espíritus afines. La poesía es al mismo tiempo palanca y resultado (causa y efecto) de una politización radical de la vida. Amar, pensar, luchar: pegarle fuego a la realidad entera; está todo por hacer".

No es de otra cosa de la que habla este libro, ni es otro espíritu el que animó a los protagonistas de su historia.

Notas

1. Esteban Pujals Resalí, *William Blake, Historia de las ideas estéticas y de las ideas artísticas contemporáneas*, vol. I, página 264.

2. *El mercado del arte*, página 20, reedición de Editions Allia, 2000.

3. Así lo definía una de las personas que mejor han entendido tanto esta amenaza como la *promesa de felicidad* que la obra de arte, o mejor dicho el acto de su creación, lleva en sí misma a pesar de todo. Y que más se han empeñado en realizar tal promesa. Luis Navarro, *La percepción del entorno como obra de arte revolucionaria*, en *Todavía no han ardido todas. La experiencia poética de la realidad como crítica del miserabilismo*, página 40, Traficantes de Sueños-La Torre Magnética, 1998.

4. Imagen tanto más mítica cuanto que no se ha encontrado ningún documento ni informe de la policía que confirme estos hechos, más bien les exculpan de toda conspiración, aunque prevengan sobre su "modo democrático de pensar", que para la época es sinónimo de peligrosísi-

mo radicalismo. No importa: ¿acaso Hölderlin, como otros románticos, no especuló sobre la necesidad del mito como arma revolucionaria? La leyenda de Tubinga, y todo lo que implica, sería la encarnación primera pero no última de tal mito.

5. El dandysmo de Hoyos y Vinent quizás parezca fuera de lugar en una guerra civil, y hasta un capricho delator de su origen social aristocrático. Quien así piense, puede compararlo con la actitud del obrero anarquista alcoyano Enrique Barberá Tomás, quien decidió ir al paredón vestido con el mejor pantalón que tenía a pesar del perjuicio económico que pudiera causar a su familia, pues, como escribió en una carta de despedida a su compañera poco antes de ser fusilado en 1942, "perdona este último sacrificio que hago por la estética. La belleza y el buen gusto deben de acompañarme a la tumba, ¿piensas igual?" (*Estampas de luz. Diario de un condenado a muerte*, RBA 2003). Bello como el encuentro nada casual de un marqués desclasado y un obrero revolucionario en el mismo gesto poético.

6. No hay más que ver cómo el actual artista de vanguardia "crítico y comprometido" trabaja en el tiempo real de las becas y las subvenciones del poder que dice cuestionar, dependiendo por completo de la neoservidumbre del museo público y de la fundación privada. La consecuencia lógica es la domesticación de los artistas, degradación "cuyo único objeto", como observa Annie Le Brun, "es vacunarlos contra todo lo que podría ser la expresión de una protesta o un rechazo" (*Del exceso de realidad*, página 43, FCE, 2004). No es indiferente que sea Annie Le Brun, miembro del grupo surrealista en la década de los 60 y amiga de Debord durante los últimos años de su vida, que sea ella, que conoció otro sentido, otra pasión y otra finalidad de la creación, la que aborrezca una degradación que nadie ignora (es ya un lugar común de expertos y sociólogos) pero casi todos aprueban.

7. Sobre todo en los diez últimos años del siglo XIX, cuando florecieron las revistas simbolistas que apoyaron el anarquismo (especialmente el violento), como la *Revue blanche*, los *Entretiens politiques et littéraires* (donde se publicó la receta de la fabricación de la nitroglicerina) o *La Plume* (que consagró un número especial a la anarquía), por citar sólo a las más famosas. A su vez, revistas libertarias como *L'Endehors* de Zo d'Axa estarán también abiertas a las colaboraciones de los poetas simbolistas. Pero a pesar de estas simpatías mutuas, la analogía entre revolución poética y revolución social no fue aceptada del todo por los anarquistas, que desconfiaban (a veces con buenos argumentos) de la solidez de las convicciones de tan bohemios compañeros de viaje, así como del individualismo elitista y el comportamiento excéntrico que

caracterizaron a la revuelta simbolista. A lo largo y ancho de este libro nos volveremos a encontrar las mismas reticencias e incomprensiones entre el universo poético revolucionario y el universo revolucionario "profesional", de tal forma que la recepción que hizo el comunista checoslovaco Zavis Kalandra a Breton y Eluard cuando visitaron Praga en 1935, será la excepción y no la regla: "Felicito a los surrealistas por no haber intentado degradar su actividad poética rebajándola al nivel de los ripios ramplones, cuya contribución a la causa de la revolución sería seguramente poco menos que ilusoria". ¿Será casual que precisamente Kalandra abandone el partido asqueado por los procesos de Moscú, fundando un periódico de oposición revolucionaria, *El Proletario*, para ser finalmente condenado a muerte por los estalinistas checoslovacos en 1950? ¿Y que Breton, que seguía siendo surrealista, pida su liberación, mientras que Eluard, que ya no lo era, se alegre públicamente de su asesinato?.

8. La propia historia de la Internacional Situacionista, desde su primera época rica todavía del experimentalismo utópico, hasta sus últimos años, donde se ven a sí mismos como ese "estado mayor sin tropas" entregado casi única y exclusivamente a la causa proletaria pura y dura, dejando en un segundo plano todo aquello que no se ajustara a los problemas de estrategia y táctica de la lucha de clases, confirmaría tal interpretación que ha llegado a convertirse en verdadera *leyenda áurea*. Y no debería hacer falta decir que tal leyenda, vista en la perspectiva de la catarata del tiempo, no se corresponde con la verdad, para empezar en lo que atañe a la misma I.S., que por fortuna nunca perdió del todo su dimensión experimental.

9. Así lo supo ver Georg Lukács (*El alma y las formas*, 1910). Y continúa: para los románticos, "en todas partes y en toda manifestación vital la cuestión era esta: ¿cómo se puede y tiene que vivir hoy?". La respuesta romántica fue *poetizar la existencia*, ya que, según Novalis "la poesía es el modo de acción peculiar del espíritu humano". Para Friederich Schlegel, "la poesía romántica (...) quiere y debe hacer a la poesía viva y social, y a la vida y a la sociedad poética. Abarca desde los sistemas más grandes que contienen a su vez otros sistemas del arte hasta el suspiro, hasta el beso que el niño poeta exhala en un canto sin arte". En un canto *sin arte*: es que "la razón es solamente una y común a todos, pero de la misma manera que cada hombre tiene su propia naturaleza y su propio amor, así cada uno lleva en sí su propia poesía". Leyendo estas palabras no hace falta insistir sobre cómo los románticos entendieron desde el primer momento que podían prescindir muy bien, en último término y aunque ellos mismos fueran poetas y artistas no precisamente mediocres, del marco tradicional de la literatura y el arte; y

que su poesía podía estar abierta a todos, *debía ser hecha por todos*, por utilizar la famosa fórmula de Lautreámont que aparece prefigurada en Novalis o Schlegel.

10. "A través de toda esa tentativa tentacular y dispersa que fue Dadá, la poesía se vio atacada, insultada y despreciada. Un cierto tipo de poesía, entendámonos bien, la poesía-arte, la belleza estática (...) Dadá buscaba una salida en la acción, y más especialmente en la acción poética que muchas veces se confunde con la gratuidad", recapitulaba Tristan Tzara en su *Ensayo sobre la situación de la poesía*, publicado en 1933 en el #6 de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, dentro de su poco conocida (casi ocultada, se podría decir) etapa surrealista.

11. Nos referimos claro está a *Rastros de Carmín*, influencia que por otro lado el autor no niega. Desde luego el método de Greil Marcus tampoco es original: se puede encontrar en Walter Benjamin y su *Libro de los Pasajes*, así como en otras obras menos conocidas como *El espejo de las maravillas* de Pierre Mabille. Seguir por este camino de las influencias y paralelismos sería de todas maneras ocioso e inútil.

12. Según el relato que hace Alain Jouffroy, "la sesión se parecía anticipadamente a lo que iba a pasar casi 50 años después, en 1968, cuando los estudiantes que habían ocupado el teatro del Odeón lo transformaron en un foro de la libre palabra" (*La vida reinventada. La explosión de los años 20 en París*, página 90, Éditions du Rocher 2004). Jouffroy no carece de los suficientes elementos de juicio como para atreverse a sostener semejante comparación: surrealista durante los años 40, fue amigo personal de muchos de los "exiliados, rebeldes y soñadores de todos los países" de los que habla en su libro, y tuvo un papel protagonista en el mayo del 68, participando por ejemplo en la toma y "liberación" del Hotel de Massa, sede de la muy académica *Société des Gens de Letrres*.

13. Como los estudios de Marcus y Stewart Home. Puesto que el propio autor hace una crítica de sus planteamientos en las "Notas previas antes de comenzar la obra", me limitaré a observar que, en comparación con ellos, no es poco mérito de *Historia de un incendio* el poner en cuestión la leyenda negra que en este país rodea al surrealismo, tanto en su historia y significado revolucionario, como en sus relaciones conflictivas pero innegables con la I. S. Por otro lado, más de uno se sorprendería al saber que el origen de tal mala fama no está en la crítica radical sino en la literaria, más en concreto de los exegetas de la Generación del 27 que, obsesionados por defender la originalidad impoluta de los "genios" de la literatura española, denigraron el surrealismo para obviar así cualquier

deuda que pudiera manchar el buen nombre de sus *pohetas* favoritos.

14. Al caso típico de los lemas surrealistas y situacionistas pintados en los muros del París de 1968, se podrían añadir otros menos conocidos, como la sorprendente popularidad que tenían las ideas futuristas antes de la I Guerra Mundial entre los obreros italianos, hasta el punto de que, según el testimonio autorizado de Gramsci, "la revista *Lacerba*, que tenía una edición de veinte mil ejemplares, era distribuida en sus cuatro quintas partes entre los trabajadores". O la portentosa colusión revolucionaria que se dio en la Alemania espartaquista entre comunistas de los consejos, expresionistas de la revista *Die Aktion* y dadaístas berlineses, efervescencia de la que pudieron brotar análisis políticos tan fundamentales como *La revolución no es una cuestión de partido* de Otto Rühle, donde la teoría consejista se funde con el lenguaje urgente y nervioso del expresionismo. En cuanto al problema de las utopías, basta con remitirse a Max Nettlau, Gustav Landauer, Ernst Bloch y tantos otros, para dar una ligera impresión de su posible interés. Se encontrará una información más actualizada de este tema, junto con una amplísima base de datos general sobre el anarquismo, en *Ressources sur l'utopie et les utopies anarchistes*, extenso dossier publicado por Michel Antony en *http://fraternitelibertaire.free.fr/liste_des_ouvrages.htm.*

15. Esta crítica tiene en Jean-Marc Mandosio un buen defensor, como lo demuestra su ensayo *En el caldero de lo negativo*, recién publicado por Pepitas de Calabaza. Se puede imaginar la antipatía que Mandosio, y con él toda la escuela antiindustrial, puede sentir por la idea de la poesía realizada cuando explica que poesía "viene de la palabra griega *poiésis*, que designa propiamente el hecho de crear, de producir, de fabricar". Bromas aparte, este libro es un buen ejemplo de los muchos aciertos y también algunas limitaciones, simplificaciones y ambigüedades de tal crítica, en los que no podemos entrar en detalle, pero sí apuntar al menos dos aspectos claves que me parece tienen relación directa con *Historia de un incendio*: la precipitación con la que se tacha al proyecto situacionista de irresponsable y estúpidamente hedonista, obviando que su realización por medio de los consejos obreros exigiría una autoconciencia y una autoexigencia del hombre que asume su libertad y su "intervención coherente en la historia" tan importantes como su disposición al juego o al placer, aspecto en el que Debord insiste no pocas veces; y la ligereza con que se da por buena, y casi como única posible, la tesis situacionista (que es además la parte más débil de su teoría) de que la expresión del deseo y la imaginación dependen siempre e inexcusablemente de la capacidad productiva de la industria, cuando no tiene por qué ser así, como no lo fue para los románticos o los surrealistas.

Cartel de Jamie Reid en el que se anuncia la salida del single "God save the queen" de Sex Pistols (1977)

[ALGUNAS NOTAS PREVIAS ANTES DE COMENZAR LA OBRA]

Resulta obvio que enfrentarse al hecho de desarrollar una historia, que se pretende narrar de forma excitante, a la vez que rigurosa, sobre los asaltos al campo de la cultura y el arte es una tarea sumamente compleja. Y más aún si el campo histórico sobre el que reflexionar, explicar o discutir es tan inmenso. Valorar las intensidades, contradicciones, aspiraciones, herencias, potencias y potencialidades de uno u otro movimiento puede ser una cuestión tan subjetiva como engañosa. Incluso se podría (no lo pretendo por razones de espacio, motivación o esfuerzo) determinar que ideas se circunscriben mejor a la denominación de un "*-ismo*" cualquiera y qué otras a la noción estricta y aséptica de netamente *underground*. Si para la constitución de un "*-ismo*" es preciso la existencia de una masa de seguidores, entonces la discusión podría estar servida.

El terreno común buscado es la radicalidad de los protagonistas, muchos de éstos implicados, de una u otra forma, en movimientos circunscritos a grupos minoritarios, enemigos contrarios a la visión de su época, según la cual el arte es el reflejo del mundo contado por la burguesía. Pero no lo olvidemos: la contestación siempre ha sido obra de unos pocos, al menos el brote inicial, la chispa que es capaz de generar una gran llama es casi siempre la más genuina. Hemos de acudir al motor de todo cambio, a las motivaciones primarias en la empresa que pretendió materializar y visibilizar la frase de Antonin Artaud que proclamaba "No más obras maestras".

Esta historia no trata sobre *tomar el poder*, pero sí de explicar cómo la disidencia reclamó y *tomó poder* bajo la firme voluntad de hacerse con el control de la vida pública y privada. Esa sensación de experimentar poder, de exprimir la vida aún a pesar de a veces hacer peligrar ésta o de una escena política adversa, irradia la fuerza de los textos dadaístas, surrealistas o situacionistas. El punk, igualmente, fue una reafirmación vital acerca de tomar el control, la última muestra dirigida a tomar el espacio reservado para los grandes músicos y la burocracia del *mainstream*. Quizás nos encontremos ante el último intento por construir un nuevo y moderno romanticismo, así como la siguiente vuelta de tuerca tras el derrumbe del sueño sesentayochista.

La política a través del arte o el arte a través de la política con el fin de subvertir la vida misma, superando sus propios límites, ha sido el denominador común de todo este conjunto de dispositivos y artefactos, de movimientos e individuos, muchas veces casi únicos al tiempo que les tocó vivir pero sin caer -no lo deseamos por razones estrictamente ideológicas- en la intención de erguir un monumento. La idola-

tría es, sin lugar a dudas, una banalidad detestable en que ha caído, con frecuencia, la propia izquierda.

El autor desea haber podido exponer una visión equilibrada de esta vasta historia. No soy ajeno al peligro que encierra este deseo: una construcción siempre personal. Por ello, he querido apoyarme en datos objetivados que, como mínimo, ayuden a la comprensión de *esta subhistoria que es, igualmente, la gran historia, la gran aventura,* porque mantiene la esperanza de un mundo en donde deseo y placer sean sus pilares.

Una necesaria referencia antes de terminar estas breves notas preliminares. Otros autores han ahondado en lo que se han denominado "corrientes utópicas" en los últimos veinte años, siendo quizás los más conocidos aquellos que defienden dos posturas, en gran medida antagónicas, como son Greil Marcus y Stewart Home (cierto, ha habido otros como Sadie Plant...). Esta obra no pretende competir con éstos, sino servir de recurso y herramienta para un discurso más amplio. Aún así, pretendo cometer la osadía de superar algunos desajustes. En el presente caso se parte de un punto de partida históricamente distinto como es el primer romanticismo, lo cual creo que ha sido un desequilibrio en los discursos de Marcus y Home, ya que difícilmente podemos comprender la disidencia en el campo del arte y la cultura en el siglo XX sin tener en cuenta a los románticos. Además, he recurrido a un hecho histórico como fue la destrucción de la columna de la Plaza de Vendome en los días de la Comuna de París para construir y tejer una historia de artistas que negaban el mismo arte. El descubrimiento de este episodio fue el inicial motor que me condujo a tejer esta historia. Este "crimen contra el arte" atrajo mi atención poderosamente, toda vez que recogía intensamente lo que ya había encontrado en los textos situacionistas, letristas y en la vanguardia del periodo de entreguerras. A partir de este hecho -que podría parecer secundario con respecto a otros a los que los historiadores han otorgado un mayor valor- quise ejemplificar lo que cien años después otros quisieron expresar. La poderosa imagen de la columna viniéndose abajo captura una concreta idea, de la misma forma que otros como André Breton la evocaron también en alguno de sus escritos. Las ideas acerca de lo que este hecho supuso: destrucción, rebelión, negación de su propio porvenir, la luz que surge al derrumbarse la columna, la coparticipación entre artistas y militantes... contienen alguno de los elementos que aparecen continuamente en esta obra.

El autor no es un académico ni un experto en el terreno artístico aunque, de una forma u otra, está ligado a este ámbito, aún a pesar de rechazar categóricamente la idea de "artista". Su mundo ha estado y está entre el activismo, el compromiso y el arte radical. Ésta fue la razón primera que lo condujo a enfrentarse a cantidades ingentes de documentación, a llevar el barco entre mares agitados, a pretender dotar de identidad propia y mayores cotas de justicia y honradez a una historia

que, en ciertos casos, ha sido narrada de forma interesada, parcial y siempre escasa. En el estado español hasta ahora nadie se ha atrevido a quemarse los dedos con semejante artilugio, dejando en un lugar casi sacrosanto a los dos mencionados autores. De hecho, el camino emprendido está casi en sus albores, al menos en los textos traducidos al castellano y, menos aún, en cuanto a autores de habla hispana.

Esta importante diferencia acerca de quién lo iba a escribir dota al texto de identidad propia, aunque deberán ser los lectores quienes así lo juzgen.

Alguno de los mencionados autores ha menospreciado la influencia que distintos grupos han tenido sobre la generación siguiente. En este sentido, los americanos *Black Mask*/Up Against The Wall, Motherfuckers! y su actividad son un buen ejemplo de ello. Si Marcus, sorprendentemente, ni tan siquiera los cita, Home -que acierta inicialmente en su visión al poner énfasis en éstos- los descuida no aportando casi ninguna información sobre ellos más que un retazo más bien vago que, en absoluto, puede llevar a considerar que tal grupo, como así sucedió, configurase gran parte del post-situacionismo inglés (sección inglesa de la Internacional Situacionista o King Mob) y, por extensión, parte de la explosión punk. Y de esta influencia gamberra de los Motherfuckers podemos extraer el tipo de subversión que un grupo de individuos (casi ninguno de ellos músico y esto es revelador) quiso imprimir a una banda como los Sex Pistols. En efecto, si no hubieran existido los Sex Pistols es probable que el punk no se hubiera inmutado (como sostiene Home), pero sin personajes como Jamie Reid o Malcom McLaren la estética y el grado de rechazo nihilista genuinamente punk posiblemente hubiera sido otro distinto. Sobre ello incidiré notablemente en varios capítulos.

Home descompensa su obra deliberadamente. En este sentido, resuelve fácilmente la historia sobre la Internacional Situacionista (I.S.) a través de un fácil cúmulo de despropósitos hacia éstos vanagloriando extraordinariamente la creación de la 2ª Internacional Situacionista de la mano del excluído Nash. En su prólogo a la edición polaca, escrito cuando la obra de Marcus ya ha sido editada, acomete contra este último acusándolo de efectuar un "higiénico arbol genealógico situacionista", quizás porque, entonces, la obra de Home entra en oposición con gran parte de la herencia hereje/ácrata/situacionista/punk que efectúa Marcus para, seguidamente, esbozar la posibilidad de realizar una muy particular conexión de las tesis debordianas con el pensamiento ultraderechista. Historias pueden ser escritas muchas, pero quién pone la pluma debe, en la medida de sus posibilidades, escapar de la parcialidad y el exclusivismo en su narración. Y ello aunque sea casi imposible disociarse de este error. Igualmente, existen ciertos datos que son utilizados por Home como elementos necesarios para reafirmar su

idea, siempre negativa, sobre el núcleo situacionista de París. En el caso de Marcus, introduce numerosos ingredientes caprichosamente para incrementar la fuerza de su texto, lo cual en gran parte carece de importancia para comprender hacia donde quiere llegar pero omite, sorprendentemente, mención alguna al carácter eminentemente revolucionario del surrealismo. En su libro no hay espacio para éste. Este hecho resulta indiscutible ya que el surrealismo es, sin lugar a dudas, el movimiento peor tratado por ambos libros.

En esta obra se expondrán hechos, datos, nombres y experiencias vitales tras lo cual, cuanto menos, el lector que desee conocer o profundizar en estos temas sacará sus propias conclusiones. Parece que ambos autores, al menos en una cosa, coinciden: la devaluación que se hace del surrealismo, uno por omisión y otro por tacharlo de incluso "influencia maligna", al menos la obra de André Breton, pilar del surrealismo francés. Resulta contradictorio que aquello que fue considerado como el programa mínimo aceptado por la I.S., así como el gérmen de experiencias tan potentes como *Rebel Worker* (más tarde, Grupo Surrealista de Chicago) no merezca más que este pobre y casi marginal tratamiento. De un lado y de otro, a lo largo y ancho de esta historia, es sumamente perceptible la corriente provocada por las ideas típicamente anarquistas y surrealistas. En esta misma línea es preciso que valoremos las razones de esta carencia en las exposiciones más conocidas realizadas hasta la fecha y el poco esfuerzo que se ha invertido en analizar la radicalidad del romanticismo -germen de la concepción moderna del individuo contra el mundo-, el cual ha sido, igualmente, devaluado y prescindido a la hora de introducirlo en el debate de la historia de las corrientes utópicas. Aún así, este último comentario puede excusársele, al menos, al libro de Home, ya que históricamente arranca en la vanguardia tras la Segunda Guerra Mundial con el Letrismo.

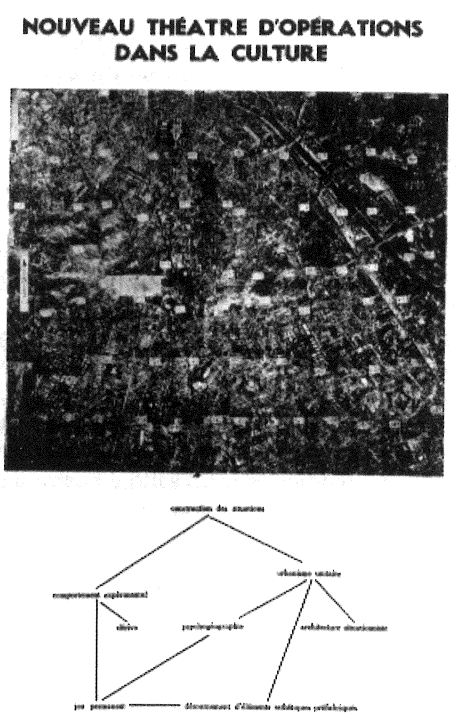
Del mismo modo, he intentado dibujar mínimamente el contexto social y político sobre el cual surgen y se desarrollan todos los movimientos de los que trata el libro. Creo que resulta fundamental que conozcamos cómo era la situación política entonces para entender las motivaciones internas y las pulsaciones de sus protagonistas, algo que abordo en algunas zonas de este libro.

No he querido obviar la raíz eminentemente militar que conlleva la palabra "vanguardia". Por *avantgarde* podemos entender un grupo adelantado que precede al ejército en la batalla. El *avantgarde* abre el camino, comprueba las fuerzas de su oponente y acosa al enemigo. Los individuos, grupos, publicaciones, organizaciones y movimientos que en estas páginas se recogen llevaron ese significado de ruptura frontal y de revolución tomando como punto de partida la cultura o el arte, a veces de una forma más difusa y en otras ocasiones de manera expresa y declarada. De forma paralela, también puede sugerirnos un

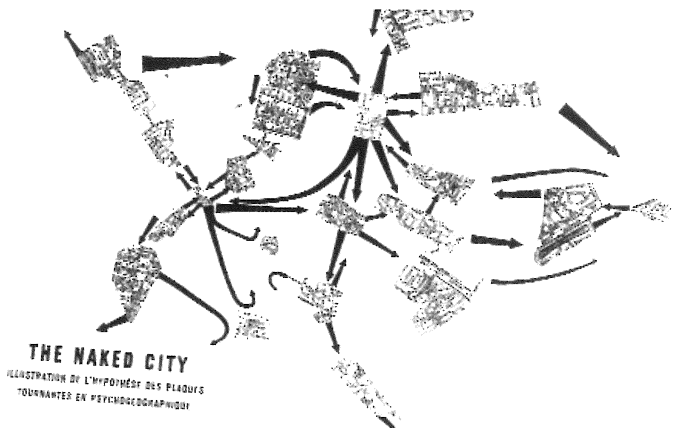
debate sobre el "militantismo" al viejo estilo de la ortodoxia izquierdista. Una vez iniciada su acción, propagaron su legado mucho más allá de un único terreno y hoy esta afirmación está presente en un sinfín de modos, gestos y prácticas de subversión, *detournement* o en la simple acción de los movimientos antagonistas, aunque también en la publicidad o el marketing.

Por último, he concebido *Historia de un incendio* como una obra que intenta ofrecer una imagen de lo que pretende contar siguiendo un mínimo orden cronológico para evitar posibles desconciertos y zonas desubicadas, por lo que sugiero comenzar la lectura por el principio. Aún así, hay numerosos saltos en el tiempo, de personas, de hechos con el fin de pretender crear una historia ágil y versátil, pero intentando siempre retormar rápidamente el hilo conductor. Sobra advertir la gran dificultad que ello ha conllevado. El autor, en este sentido, ha descuidado deliberadamente una expresa mención a los movimientos que cuenta en el nombre elegido para cada capítulo y subcapítulo. La razón reside en que quién pretendiera dar un salto y buscar aquello que más le interesase se perdería una visión más completa y global. Existen continuas referencias a cada uno de los asaltos narrados (incendios, siguiendo el deliberado símil del que he hecho uso para titular el libro), los cuales están cubriendo casi toda la superficie de sus páginas, desde su comienzo hasta su final.

Servando Rocha



Cartel situacionista, 1958. IS #1



Mapa psicogeográfico situacionista de la ciudad de París

HISTORIA DE UN INCENDIO

Arte y revolución en los tiempos salvajes: de la Comuna de París al advenimiento del punk.

"No es bueno que todo el mundo lea las páginas que van a seguir; sólo algunos podrán saborear este fruto amargo sin peligro"
Lautréamont

En la noche del 27 y 28 de julio de 1830 jóvenes republicanos se ponen al frente de la insurrección; de día se elevan barricadas en los barrios del Este de París (Saint-Marceau, Saint-Antonie); el día 29 los insurgentes son dueños de la ciudad. La actividad es frenética. Los acontecimientos de París se convierten en el detonante para un movimiento continental; en todas las naciones se lucha contra los reyes absolutos o contra los ocupantes que impiden la independencia nacional, como los belgas que se sublevan contra los holandeses o los polacos contra los rusos. Delacroix -autor del cuadro *La libertad guiando al pueblo*- elige el día álgido del combate en las calles de París, el 28, para exaltar con los pinceles el proceso revolucionario. "Dedos sucios cargaban los fusiles y tiraban la pólvora" (A. Dumas). Por vez primera el artista, el campesino, el obrero y el lumpen de las ciudades se unían y gritaban juntos "¡A las armas!". En una carta fechada el día 18 de octubre escribe a su hermano: "He comenzado un tema moderno, una barricada... y, si no he luchado por la patria, por lo menos pintaré por ella".

[INTRODUCCIÓN]

"Creo que la policía me está buscando y quiere detenerme", le confesó en Times Square Valerie Solanas a William Shemalix, un atónito policía de tráfico con tan sólo veintidós años. Seguramente jamás había pensado que lo que iba a suceder aquél aburrido día iba a convertirlo en parte de la historia. Seguidamente, Solanas le entregó dos pistolas automáticas que llevaba ocultas en su abrigo, una automática del calibre 32 y un revólver que no llegó a utilizar y que lo llevaba por si las cosas se ponían feas.

Valerie Solanas había entrado con gesto firme en la sala disparando hasta en tres ocasiones sobre el artista del extraño rostro, de la pálida cara y el cabello blanco. Tras caer al suelo, gravemente herido, Andy Warhol jamás superaría completamente el intento de asesinato que el 3 de junio de 1968 llevó a cabo la feminista Solanas. Desde entonces, se volvió desconfiado y se sintió profundamente vulnerable. Desesperada y cabreada en exceso, Solanas caminó de arriba a abajo por

las calles considerando qué hacer. Finalmente, decidió ir a buscar a Warhol. Tras subir hasta en siete ocasiones en el ascensor de La Factoría preguntando por el artista, lo encontró por fin.

Varias cosas habían llamado la atención de Warhol cuando subían juntos por el ascensor. La primera de éstas era el hecho de que Solanas se había peinado cuidadosamente, tenía los labios pintados y la cara maquillada, algo inusual en ella. La segunda cosa que atrajo los ojos del artista fue una bolsa de papel marrón que agarraba con fuerza entre sus inquietas manos. Estaba nerviosa y sudaba mucho, un calor producido por el abrigo y el grueso jersey de cuello alto que llevaba. Era junio y hacía mucho calor, demasiado.

Foto de Solanas custodiada por agentes de policía publicada en la portada del Daily News en donde se recogió la noticia del intento de asesinato de Andy Warhol bajo el título de "Actriz dispara a Warhol"

Pero Warhol no era, ni mucho menos, Sherlock Holmes y las balas salieron del cañón de la pistola oliendo a pólvora, cruzando la habitación, deteniendo (casi) el tiempo. "¡No! ¡No! ¡Valerie, no lo hagas!" gritó desesperado Warhol. El silencio inundó el lugar.

El primer disparo hizo retumbar la habitación. Quienes acompañaban a Warhol pensaron que se trataba de un disparo desde otro edificio o que el local del Partido Comunista Americano, que estaba tan sólo dos pisos más abajo, había sido objeto de un atentado. Tras el primer disparo logró gatear penosamente hasta situarse bajo una mesa,

desde donde contemplaba el gesto frío de su asesina. El segundo disparo hizo fijar todas las miradas en lo que realmente estaba sucediendo. Un tercer disparo agotó la furia de Solanas. Este último fue más certero, atravesando su cuerpo por el costado derecho y saliendo por la espalda. Había sangre, mucha sangre y también gritos, los de sus acompañantes, porque Solanas permanecía callada, observando aquel momento que lo cambiaría todo, incluido a ella misma. Allí estaba también el conocido crítico de arte Mario Maya, fan acérrimo de Warhol, quien fue tiroteado. Rezando en voz baja el segundo disparo que le dirigió le alcanzó su costado pero, afortunadamente, no tocó ningún organo vital.

En un primer momento todos los esfuerzos de los médicos que lo atendieron fueron en vano. Warhol parecía que no iba a salvarse. Sus amigos, presos de la histeria, les decían que pagarían lo que fuera, igual que los 15 dólares que Mario Maya había entregado al conductor de la ambulancia para que hiciera funcionar la sirena e inundase con su sonido ensordecedor la Tercera Avenida, cabalgando velozmente entre las calles.

Nueva York y parte del mundo se estremecen y ella es detenida. Semanas después los Motherfuckers reparten panfletos en plena calle defendiendo la acción de Solanas, quien había sido íntima amiga de Ben Morea, líder del grupo, refiriéndose a ella como una "asesina cultural", así como "una chica con pelotas que había violado la estatua de la libertad". Ese "maestro afeminado" del que hablaba Morea yacía ahora cubierto de sangre mientras su corazón se resistía a dejar de latir. Era un ejemplo más de ese grito que aún tronaba entre las paredes de los grandes y grises edificios urbanos desde que en abril de 1921 un grupo soviético de tendencia dadaísta hubiera proclamado

"EL PROGRAMA EN TINTA DEL TERROR VERBAL"

Los sucesos se habían precipitado demasiado desde el momento en que Black Mask (el anterior nombre utilizado por los Motherfuckers) comenzara a editar su minúsculo y potente boletín cargado de desprecio hacia los museos, el arte y el capitalismo a la vez que mostraba orgulloso el discurso anárquico y situacionista que lo caracterizó. Era el año 1966 y aún había esperanza. Dos años después, la reverberación del sonido de las balas disparadas contra el artista cruzó el gran charco. Enormes pintadas surgieron también en Londres, siendo vistas por los londinenses cuando el sol comenzaba a salir. Horas antes, miembros de King Mob habían usado grandes cubos de pintura blanca para pintar frases que apoyaban la desesperada acción de Solanas. King Mob, que había tomado el nombre de su grupo de las grandes revueltas de 1870 en Gordon, Inglaterra, dirigidas contra los

católicos, invocaba nuevamente a ser malos y salvajes, a enarbolar la bandera negra del crimen y la sedición.

Aquellos jóvenes protopunks eran el nuevo idioma que activaba a la turba y se sabían todos los trucos, adelantándose a la guerrilla de la comunicación. Deseaban una buena pelea, una revuelta blanca y un gesto de asco en sus fichas policiales. Eran la pandilla secreta que destrozaba los cristales de los comercios al caer la noche, haciendo sonar las alarmas de los comercios y ladrar violentamente a los perros. Aquellos disturbios -una mezcla explosiva de ataques indiscriminados, robos e incendios- aparecen en la secuencia inicial de la película sobre los Sex Pistols *The Great Rock'n'Roll Swindle*, siendo representados como la justa venganza de los infelices. La guerra era, inexorablemente, contra el mundo burgués y allí estaba, sobre el suelo, el rey del arte del simulacro, de la copia, el gran negociante del arte.

Cuando aún era un crío había marchado a la ciudad de Nueva York tomando contacto con pandillas de chicos negros y puertorriqueños. La pequeña delincuencia condujo a que el jovencísimo Morea se convirtiera en un adicto a la heroína de forma muy temprana. Cuando decide dejar las drogas, la afición por la pintura expresionista lo consume, mientras devora literatura incendiaria. Años más tarde está en una esquina de la Quinta Avenida intentando vender algún ejemplar del boletín de su recién constituido grupo, justo en el momento en que Valerie Solanas se le acerca y le comenta que le gusta la revista que edita, pero que no tiene un solo centavo para comprarla. Morea le entrega un ejemplar gratuitamente. Solanas, agradecida, sube rápidamente a su apartamento y le da una copia de su, por entonces, desconocido manifiesto SCUM que hacía las veces también de programa para una organización compuesta por una sola persona.

No se trataba, como señalaba la banda punk The Pop Group, de llevar la guerra a los hogares de la gente, sino de señalar a quienes se culpaba de la pobreza en el mundo y de la muerte de inocentes a miles de kilómetros del hogar. Se trataba de hacerles inclinar la cabeza de vergüenza sin mostrar compasión alguna y asestar golpe tras golpe. Y aunque Mark Stewart, líder de The Pop Group, entonces fuera tan sólo un adolescente de apenas diecisiete años completamente fascinado por la suprema provocación situacionista -releyendo sus textos y observando con detenimiento sus pintadas y sus fotos en grupo- cuando crea la banda y lanza la idea de que todos, al fin y al cabo, somos prostitutas, estaba trasladando una fuerza concreta al campo de la explosión punk. En esa empresa no estuvo solo. Stewart era el fiel reflejo de que, en los dos últimos años de los setenta, las ideas ácratas y situacionistas seguían ahí y habían sido dejadas para su relevo por otros como si se tratase de un *potlatch*, de un fantástico regalo para la fiesta gamberra de los ingleses.

El sueño americano, aquel que se presentaba como el mejor de los posibles, se estaba imponiendo a fuerza de metralla, sangre y sufrimiento y el saldo no podía ser más cruento: centenares de cuerpos sin vida y miles de jóvenes regresando de la guerra mutilados y con gesto ausente. Los bancos, entre otros edificios, fueron el caramelo perfecto para un juego que usó armas de verdad en una mezcla de amor armado y mística. Algunos edificios y grandes empresas habían sido ya atacados antes de que Ben Morea se marchase durante cinco largos años a unas recónditas montañas llamadas Sangre de Cristo en compañía de su mujer. Unas vacaciones obligadas tras lo que fue una corta canción de rock and roll, un incendio con el viento a su favor, una bola de nieve deslizándose raudamente por la inclinada pendiente acumulando mayor peso a cada metro que avanzaba.

El mismo célebre y futuro enemigo número uno de Norteamérica, el yippie Abbie Hoffman, hablaba acerca de ellos como de un admirable grupo que "vivía como las ratas". Se refería a Up Against The Wall, Motherfuckers! (comúnmente conocidos como Motherfuckers), cuyo nombre fue tomado de una línea de un poema del poeta y revolucionario negro LeRoi Jones.

Estamos ahora en una escena de la película *Yo disparé a Andy Warhol* en la que Solanas se encuentra en una habitación repleta de libros, botellas de alcohol y armas junto a un *motherfucker* que, en realidad, representa ficticiamente al propio Ben Morea. Ríen, hablan, traman planes para conquistar el mundo y, tras una sesión de fotos posando con las armas como dos alegres guerrilleros urbanos, caen sobre la cama. Mientras su acompañante está dormido, Solanas toma una de las pistolas, la que en el film se dice haber utilizado para disparar sobre Andy Warhol. Aquello no fue cierto. El arma jamás salió del piso de Morea, sino que fue comprada en una tienda. Exigencias del guión.

La historia vital de Solanas había sido tremenda. A una edad muy temprana, había sufrido continuos abusos sexuales por parte de su padre. Tras los estudios de psicología comenzó a ejercer la prostitución en distintas ciudades hasta acabar en el activo barrio neoyorkino de Greenwich Village y pronto entra en contacto con Warhol. La potencia de su texto SCUM, por entonces desconocido, y sus opiniones sobre el género masculino, pudieran dejar clara su opción sexual. No obstante, en el invierno de 1967 durante una entrevista para *The Village Voice* aclaró que ella "no era lesbiana" ya que no "tenía tiempo para sexo de ningún tipo", añadiendo que había tenido "algunas divertidas experiencias en coches con chicos desconocidos".

El día 3 de junio de 1968, sobre las nueve de la mañana, Solanas se dirgió al Hotel Chelsea, un hotel que también, años más tarde, iba a ser el lugar en donde encontrarían el cuerpo acuchillado y

sin vida de la toxicómana Nancy, pareja de Sid Vicious, bajista de los Sex Pistols. En el hotel vivía el que iba a ser el supuesto editor de su manifiesto, Maurice Girodias, pero éste había abandonado ya la ciudad. De hecho, se enteraría de lo sucedido al día siguiente cuando los periódicos abrieron con un titular que decía: "Andy Warhol entre la vida o la muerte" o "Actriz dispara a Andy Warhol". No se lo podía creer.

Aquella extraña chica que le había agobiado con su manifiesto y que él, por supuesto, no valoraba en absoluto, saltaba de esta forma a la fama. Para él, aquel descenso a los infiernos de Solanas equivalía a dinero, mucho dinero.

La imagen de la sala de espera del hospital en donde el artista se debatía entre la vida y la muerte no podía ser más grotesca. Decenas de amigos, artistas, snobs, críticos de arte, músicos, etc., iban y venían de un lado a otro concediendo entrevistas y haciendo sus propias conjeturas sobre las razones del atentado.

Tras confesar su crimen, Solanas admitió que lo hizo porque él "tenía mucho control sobre mi vida". Mientras entraba detenida en comisaría una multitud de periodistas le preguntaba con insistencia las razones de todo ello, añadiendo que si leyeran su manifiesto encontrarían las respuestas. Solanas no estaba asustada sino eufórica. ¿Había triunfado por fin? Rápidamente, un titular inundó las cabezas de alguno de los presentes y tiempo después se podía leer en *The New York Times* que "SCUM había abatido a Warhol". Solanas sonreía y pasaba velozmente entre decenas de periodistas que se afanaban con gran esfuerzo por lograr unas palabras suyas o una buena foto. El juez, al escuchar como admitía abiertamente el crimen, la recluyó en un hospital psiquiátrico. Pero no estaba en absoluto sola. Parte de la escena feminista americana le dio su decidido apoyo e incluso la famosa abogada y presidenta de la sección neoyorkina de la organización por los derechos de la mujer, NOW, la defendió legalmente mientras medio mundo seguía con interés la evolución de los acontecimientos.

Pero el tormento para Warhol no había finalizado y, mientras los americanos abrían los regalos de navidad, recibía una llamada amenazándolo con intentar acabar con su vida nuevamente. Era Solanas. Condenada a tres años, fue confinada en una cárcel de mujeres para ser, nuevamente, encarcelada tras ser puesta en libertad, acusada de amenazar a varias personas, incluido Warhol.

Años más tarde, durante una entrevista, al ser preguntada sobre su supuesta organización llamada SCUM, reconoció que no existía tal grupo y que, en realidad, era "un estado de la mente" según el cual aquellas mujeres que pensaran de esa forma estaban, por ese motivo, en SCUM y los hombres que también lo hicieran pertenecían al cuerpo auxiliar de SCUM.

"Te prometo que tú serás el último hombre vivo sobre la

tierra", le confesó a Morea. Esta profecía, de forma distinta en el sentido de la elección de las víctimas, iba ser también anunciada por el grupo armado blanco The Weather Underground. Mientras de forma solemne un estadio repleto entonaba el himno nacional, sus miembros juraban venganza y declaraban culpables a todos los blancos del país. Así de simple. Por eso, algunos *motherfuckers* siguieron a los jóvenes de clase media que paseaban bolsas de deporte cargadas de explosivos, uniéndose a ellos e influenciando su modo de enfocar el nuevo paso que decidieron tomar en la lucha contra Goliat. Había prisa, pero nadie pensaba detenerse. Tic, tac, tic, tac. El reloj del mundo parecía haberse detenido. En realidad, los dígitos cruzaban velozmente los segundos, los minutos atravesaban todos los mecanismos de la maquinaria y finalmente se estrellaban contra el tiempo. Estaban desesperados. En América una lluvia intensa, intermitente y pesada, chocaba contra el asfalto con inusitada fuerza, destrozaba los tejados de las mansiones y tras de sí dejaba el rastro de una gran tormenta eléctrica.

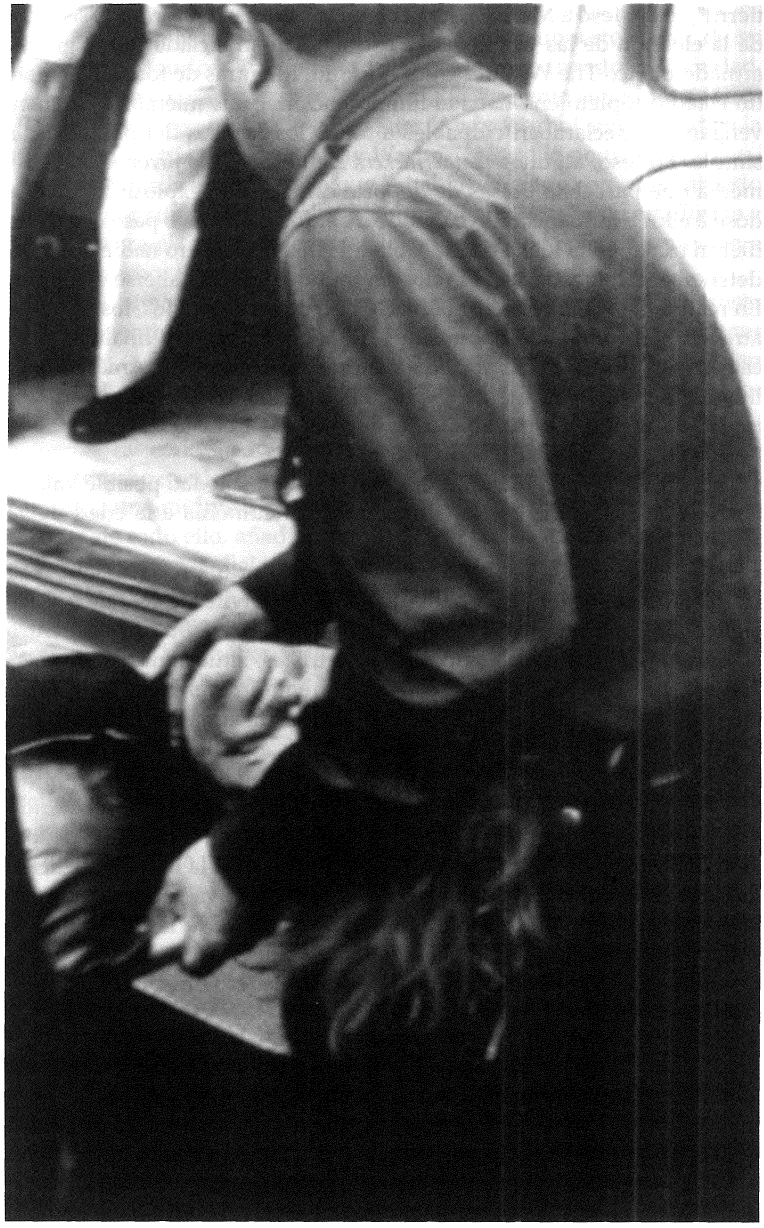
En abril de 1988, enferma y en la mayor soledad posible Valerie Solanas fallecía como consecuencia de una neumonía a la edad de 52 años.

Algo estaba pasando y estaba sucediendo, precisamente, bajo un tablero de ajedrez que había resistido el envite de los años y los siglos. ¿Sería el momento de anunciar el nuevo y fabuloso encuentro con la poesía? Futuristas, surrealistas, letristas, situacionistas, motherfuckers, punks... todos ellos, con su suprema irreverencia y su terror cultural, no hacían más que hacer brillar la máxima de Lautréamont según la cual "la poesía se encuentra en todas aquellas partes donde no está la sonrisa".

Las balas atravesaban los cuerpos de gente como Andy Warhol. Mientras Warhol sobrevivía, Black Mask convocaba una ocupación del Museo de Arte Moderno como respuesta a la mercantilización del arte (a la vez que se celebraba una retrospectiva sobre Dadá) y el rock and roll -el temido sonido que hacía palidecer a las autoridades- propagaba la electricidad de la rebelión en buena parte de la geografía mundial ante una población que parecía contener la respiración y precipitarse hacia lo más profundo del volcán.

NO HAY ESPECTADORES
PARTICIPAS TANTO SI TE GUSTA COMO SI NO
NO HAY ESPECTADORES
ERES RESPONSABLE TANTO SI TE GUSTA COMO SI NO
NO HAY NEUTRALIDAD POSIBLE
NADIE ES INOCENTE
Y NADIE SERÁ PERDONADO

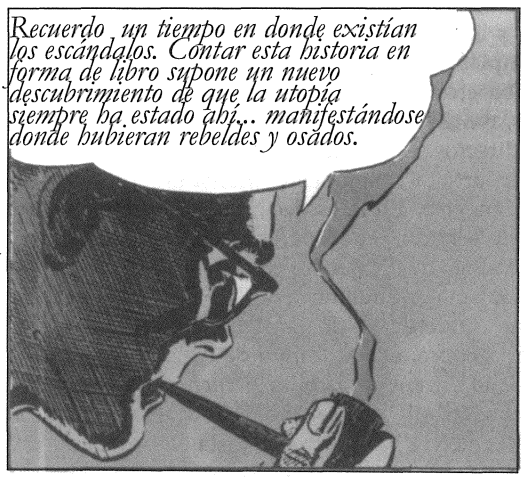
The Pop Group "There is no spectators"



El moribundo cuerpo de Warhol es trasladado al hospital

Capítulo Primero

[RUPTURA, DECADENCIA Y LA DESTRUCCIÓN DE LA COLUMNA DE LA PLAZA VENDOME]



[El cielo y el infierno]

Cuando el futurista ruso Kruchenykh publicó su libro *Explotividad* (1913) pocas personas comprendieron el profundo significado del título de su obra. En la cubierta del libro, un dibujo refleja un gran tumulto en el que decenas de personas parecen lanzarse con violencia hacia adelante. *Explotividad* es una palabra que refleja con enorme exactitud el sentido de las acciones y el ideario de la vanguardia, toda vez que hace referencia, de forma obligada, a una bomba. Una bomba liberadora en la línea de la destrucción creadora de la tradición anarquista que fundiera el arte y la vida misma. Porque la radicalidad y la militancia en el mundo del arte (desde los románticos, postrománticos, simbolistas y futuristas hasta el advenimiento del punk), como veremos, buscó incansablemente eso mismo: *arrojar una bomba* sobre el mundo burgués, precipitar su caída, profundizar en la herida y esperar

el resultado de la explosión. Hay, inevitablemente, cierto sadismo y una mirada que busca trascender, dejar huella.

Aún así, no fue un movimiento calculador, sino espontáneo y repleto de vitalidad libertaria. De esta forma, no es casual que el propio Kruchenykh, a propósito de esta dinámica, señalase que "mi escritura es una bomba que yo lanzo; la vida que me rodea es una bomba lanzada contra mí, una bomba que choca contra otra en una lluvia de metralla (...). Los fragmentos de metralla de mi escritura son formas de arte". Los cánones, la previsibilidad de la vida misma, la rutina impuesta al paso de las horas y los días, las normas sociales... explotaban, se descomponían, se rompían en mil pedazos. La farsa de la representación del mundo estaba en crisis, en una crisis gravísima de cuyo nacimiento modernistas, románticos, futuristas y dadaístas fueron algunos de sus máximos y directos responsables.

"Ser artista", bajo este planteamiento, suponía "ser un agresor" (Zdanevich, 1914), es decir, un ser humano en guerra permanente. En este sentido, en 1896, fecha en que Alfred Jarry representa *Ubu Rey*, el diálogo de dicha obra comienza con una simple palabra que llevaba en sí misma una auténtica declaración de guerra. Esa palabra no era otra que "¡mierdra!" (la errata es intencionada). Ello, bajo el contexto de la época, era sinónimo de escándalo, revueltas éstas que acompañaron el estreno de la obra *Hernani* de Victor Hugo, los numerosos actos organizados por los dadaístas atravesando toda la experiencia de la Internacional Situacionista hasta aterrizar en el advenimiento del último movimiento culturalmente transgresor del pasado siglo: el punk... peleas en cafés con algunos heridos, la policía interviniendo o tediosos interrogatorios con el fin de conocer hasta que punto se estaba en guerra, serán frecuentes muestras de la historia que contamos. Esa invocación a la explotividad -cuando no a la destrucción de forma expresa- y a la deserción, la constante confrontación con sus contemporáneos, serán coetáneas a la vida de los protagonistas.

El siglo XIX había hecho surgir todos aquellos signos necesarios para que emergiera un arte de la negación, radical y conspirativo. Una nueva sensibilidad estaba a punto de cambiar el mundo o, al menos, embarcarse en la tarea de luchar contra la lógica de la mercancía.

La aparición de las vanguardias en el arte fue el resultado de un proceso de deconstrucción de las tradicionales formas de concebir el mundo y, sobre todo, la vida misma, plasmadas a través del arte y la cultura. En general y haciendo un honesto ejercicio de interpretación de sus distintas expresiones, la historia de la vanguardia en el arte es la expresión de una infatigable deconstrucción (según los futuristas rusos "dis-konstruktsiia") de la cultura dominante, más que de una simple demolición ya que, tal y como expresó el futurista David Burliuk:

"Deconstrucción es lo opuesto a construcción. Un canon puede ser constructivo. Un canon puede ser deconstructivo. La construcción se puede desplazar o dislocar".

Ese proceso de descomposición se había iniciado mucho antes con las distintas formas que cada tiempo otorga a los monstruos que ha engendrado y que planean su eliminación. Entonces, cada vez con mayor fuerza y urgencia empiezan a cuestionarse los valores del bien y del mal, la maldad y la bondad mismas, la obediencia, los llamados dogmas de la fe y la ciencia y comienza a visionarse por algunos adelantados aquel sueño que estaba en la mente de tantos y del cual era necesario "ser consciente para poseerlo" (Marx). Se trataba de la lucha entre dos fuerzas opuestas, entre dos mundos antagónicos.

Tercer Festival Dadá. De izquiera a derecha: André Breton, René Hilsum, Louis Aragon y Paul Éluard

El reto al que se enfrentó la primitiva vanguardia fue mayúsculo: chocaba de frente contra todo un modelo de mundo y de vida. El personaje bíblico Barrabás, acusado y detenido por haber participado en un intento de sedición, en la historia de los revolucionarios y la disidencia, antes y ahora, parece ganar nuevamente ventaja. Jesucristo no despierta tantas simpatías como el sedicioso Barrabás, aquel conspirador que finalmente es liberado por clamor popular. Se trataba, por lo tanto, de adquirir conciencia. Esta cruzada tendrá no pocos adeptos. El importante movimiento provo holandés (el primer instigador de la revuelta juvenil junto a los estudiantes japoneses en los sesenta), siguiendo esta línea, prefería situarse al lado del mismo demonio, ya

que "si Dios creó esta sociedad haremos muy bien en aliarnos con el demonio", así como los situacionistas afirmaron integrar el "partido del diablo".

No resulta extraño, entonces, que el romántico inglés William Blake señalara que "cielo e infierno han nacido juntos" y ya en su obra *Matrimonio del cielo y del infierno* representara al infierno como el justo, el vengador, el que desea libertad. Su objetivo a batir es el cielo, el cual encarna el mandato, la represión y la sumisión. El demonio, envuelto en conatos de declarada furia, se nos aparece como provocador de enfrentamientos, tumultos, batallas y revoluciones. El demonio lucha contra el Poder porque carece de éste. En este sentido, la primigenia rebeldía ha sido siempre un desafío a las instituciones que encarnan la idea de poder (poder concentrado, excluyente, alienante).

Es un ciclo interminable en el que la historia (Historia con mayúsculas) se retroalimenta de esta lucha entre opositores y dominadores, campesinos y señores feudales, reyes y vasallos, ciudadanos y gobernantes y las vanguardias parecen plantearnos directamente una urgente afirmación de hacer y actuar ahora, en el *aquí* y en el *ahora*. Era enfrentamiento, crudo y duro enfrentamiento con una extrema urgencia. Plutarco capturó este vértigo y afirmó que "el hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana".

UNA IMAGEN

Una imagen: Sid Vicious exhibe al enardecido público su rostro ensangrentado, resultado lógico de un exceso de drogas, de un contundente botellazo en su rostro y de la acción de acometer con su pesado bajo -que apenas sabía tocar- a varias personas que le escupían e increpaban. Al igual que una pesadilla recurrente, la historia que pertenece a las cloacas, que nunca aparece como reflejo de su tiempo, es exorcizada para representarse como pequeñas interrupciones temporales, escasos conatos de energía desviada, estertores de una revuelta juvenil. Pero el joven yonqui Jim Popp no era Sid Vicious, incluso este último aún era un niño que iba al colegio cuando Popp arrastraba sus destrozadas botas por entre las calles de Michigan. Junto a su potente adicción a todo tipo de drogas, que le hacía deambular como un zombie desde el amanecer hasta que caía la noche, padecía una enfermedad que le provocaba la pérdida de la casi totalidad del vello facial. Y esto hacía que sus vecinos se burlaran constantemente de él.

No había sitio para alguien como Popp en un lugar como Michigan y, menos aún, en los años sesenta. Mientras salía a buscar su dosis, en un apretado local de ensayo unos jóvenes tocaban a un volumen descomunal, pero aún no habían desarrollado la idea que

haría famoso a su batería: tocar hasta la exasperación una sola nota, subiendo y bajando la intensidad de la música. James Newell Osterberg (Ann Arbor, Michigan, 1947) era entonces un completo desconocido y un aprendiz de batería influido por bandas como Rolling Stones y la música que llegaba del Reino Unido. Pero la batería no será el instrumento que lo hará mundialmente célebre, ni tampoco su complicado nombre. Ese día Osterberg fue bautizado como Iggy Pop al presentarse al ensayo con las cejas totalmente depiladas. Su grupo, The Iguanas, pasó por la escena musical sin pena ni gloria, pero unos años más tarde Iggy Pop estaba tocando ante cientos de personas y, entonces, se desató la violencia... no era la contorsión extrema de su cuerpo, no era su forma de cantar o moverse, era lo que Iggy representaba: un ser humano convertido en dinamita, electrificado, el mal en potencia, todo lo que la cultura de masas no predecía ni imaginaba.

Otra imagen: Iggy Pop camina sobre el público en el famoso concierto de Ohio, en un estadio de béisbol. Minutos antes, un desconocido le entrega un desconcertante bote de mantequilla (hoy sabemos que era alguien de los míticos Dead Boys). Se contonea, grita y tan sólo cinco o seis canciones hacen que la gente enloquezca. A varios kilómetros del lugar, de nuevo en su ciudad natal, Ann Arbor, cuatro o cinco años más tarde, activistas de la Weather Underground Organization habían señalado en un mapa del territorio varios blancos sobre los que atacar. Incluso existía la intención de lanzar varias bombas sobre un baile en una academia militar. En su visión, los valls serían interrumpidos, la banda dejaría de inmediato de tocar y tan sólo existiría el caos y la confusión. Es posible que algunos de los *weathermen* hubieran estado allí, en aquel concierto de Iggy Pop, incluso puede ser que saltasen sin parar, que protestasen por el hecho de que el bajo apenas se escuchaba y que aplaudieran la agresividad de un Iggy Pop colgado de ácido y del resto de la banda (casi por completo heroinómanos un año después). ¿Cuál es el motor que impulsa a una interrupción en el normal funcionamiento del mundo? ¿cuál es el valor histórico y sociológico de estas interrupciones deliberadas? ¿por qué no explicar la historia por medio de este tipo de "hombres del saco" que de una violenta bofetada nos colocan de pie, frente a frente, con nuestra propia y grotesca realidad?

Es por ello que la historia y su comprensión también pueden pretender explicarse por los asaltos que se ejecutan en ella y a través de ella.

A lo largo de los siglos hubo otros que, al igual que románticos, dadaístas, situacionistas, punks... se arriesgaron. La idea de una conspiración constante e incansable ante el discurrir de los años y los siglos no es descabellada. Sectas como los Hermanos del Espíritu Libre franceses, los Libertinos de Amberes (los Loistas) del siglo XVI o los Adamitas, plantearon su lucha como una batalla contra la Iglesia orga-

nizada, autonombrándose como elegidos y portadores de la verdadera palabra de dios.

Por eso y para intentar expulsar a quienes perturban su sueño, la Historia de este tiempo y del pasado se ha procurado los adjetivos de sectarios, oscuros, violentos, terroristas intelectuales ("terror poético", según Hakim Bey), terroristas armados, conspiradores, peligrosos, amenazadores, nihilistas, locos, etc, para permitir que las fisuras no hagan derrumbar el edifico, para impedir que "los padres cuenten sus sueños a sus hijos" (surrealismo), por lo que no resulta extraño que, en este orden de cosas, dadaístas, futuristas, punks, letristas, situacionistas, surrealistas... sean hoy -para buena parte de este mundo- la subcultura y la antesala del buen gusto y la corrección.

Su estudio -salvo las recuperaciones y modas espectaculares que han sufrido y sufren por buena parte del mundo *kitsch*- es frecuentemente considerado como algo anecdótico, tan informal como antiacadémico y, en última instancia, como las ideologías o los modos de vida de un tiempo cuya muerte anunciaron. Es más, inclusive la historia ha clasificado y juzgado a la vanguardia como una mera expresión artística, desarmándola y convirtiéndola en un objeto de culto y fetiche, vendible, susceptible de transacción.

Este enfrentamiento entre dos visiones del mundo (una anulante de la otra) fue una lucha, sobre todo, contra el lenguaje y por una nueva forma de realizar y concebir la poesía como forma sublime de armonía individual y colectiva. En un primer momento, pretendió cambiar el mundo (Marx) para luego exigir transformar la vida (Rimbaud) y, bajo estas premisas, podemos entender fácilmente la carga que subyace tras estos movimientos. Si a finales del siglo XIX la visión del mundo y su radical ruptura era vista desde el punto de vista de las desigualdades económicas y el materialismo histórico, poco a poco va emergiendo una nueva visión que comparte la teoría marxista y la práctica libertaria y que preconiza que el mundo ha engendrado nuevas formas más sutiles de alienación y recuperación y que, por esta misma razón, es preciso el asalto a la vida cotidiana, asalto en el que tendrán una importancia enorme las aportaciones de los artistas militantes. Había que *tomar la vida*, para lo cual había que *destruir el mundo*. Ese combate, en gran medida, se libró contra aquellos que construyeron un tiempo y una época bajo la violencia y el autoritarismo.

En el siglo XIX Nietzsche proclamó "la muerte de Dios", lo que venía a señalar que se estaban desplomando los pilares de la tradición, la historia y la cultura occidental. Es el siglo de la ciencia y la fe en la técnica, pero la hegemonía del pensamiento científico conducirá a una vida antiespiritual y antivitalista. Goethe ya definía a la estética burguesa como la única heredera de la religión y el enemigo estará, entonces, bien definido: la lucha iba a ser contra la burguesía y su

mundo. El cuadro de Delacroix *La libertad guiando al pueblo* (1830) representa el primer cuadro político moderno y señala el momento en que el romanticismo deja de mirar a la antigüedad y comienza a querer participar en la vida contemporánea.

The Clash

Letristas en París. Foto tomada a finales de los años cuarenta

"El arte es una invitación a un gasto de energía sin fin preciso e independientemente del que el mismo espectador pueda atribuirle. Es la prodigalidad. Todos aquellos que son demasiado avaros o totalmente incapaces de un esfuerzo de este tipo detestan el arte. De forma que el valor artístico es, al mismo tiempo, un valor sin sentido y la manifestación misma de la libertad de acción del indi-

viduo. No es que cada espectador pueda hacer de la obra lo que quiera, sino que dispone soberanamente de nuevas energías liberadas en él. Nadie las puede controlar. Y si no se dispone de energía que liberar en este sector no se ve nada. He aquí la razón por la que el arte es inquietante socialmente y políticamente tan importante: es un objeto en sí. Aunque la obra de arte no es sino confirmación política, es la fuente misma de la política, de la inspiración".

Asger Jorn. ***Crítica de la economía política***

La reacción transformadora se dirigirá contra la miseria de la mentalidad burguesa. En efecto, el siglo XIX generó una progresiva aversión contra la figura representada por el burgués hasta desear alcanzar una ruptura radical contra su pasado. El burgués no ocultaba en modo alguno su identidad y procedencia sino todo lo contrario, sintiéndose íntimamente orgulloso de pertenecer a la clase triunfante. El burgués era el reflejo del triunfo social en una sociedad que protegía por encima de todo al ganador y en la que el perdedor era marginado y casi expulsado de un mundo que no permitía el fracaso. Es por ello que la mentalidad del burgués -convertido en una completa ideología a mediados de siglo- era la del abierto repudio y ridiculización hacia todo aquel que no perteneciera a su mundo y la pobreza era considerada producto de la ineptitud más abyecta. A pesar de ello, el burgués fomentaba la filantropía, lo cual era un signo de distinción y decencia, aunque fuera a costa de dar un mísero sueldo. Este tipo de ideas fueron reflejadas por el francés Villerme quien señaló que "es muy conveniente para el propio trabajador estar acosado constantemente por la necesidad, pues así no dará mal ejemplo a sus hijos y su pobreza será garantía de su buena conducta". La mentalidad burguesa, lógicamente, impregnaba todos los ámbitos de la vida no sólo pública sino privada y se manifestaba también en la férrea autoridad paterna, obediencia estricta por parte de los hijos, continuismo en el negocio familiar, etc.

Las primeras colecciones de arte comienzan en el siglo XVI y se trataba de encargos por parte de la nobleza. El gran *tour* (de donde, precisamente, proviene otra palabra: "turismo") fueron viajes realizados por los aristócratas con el fin de comprar obras de arte. El arte, entonces, era eminentemente visto como un elemento de prestigio social y de estatus. Pero el comienzo del coleccionismo masivo se produce con la burguesía del siglo XIX. Algo muy parecido se produce tras la Segunda Guerra Mundial. En esos momentos, Estados Unidos inicia una política de adquisición de obras de arte con la que engrandecer su exiguo patrimonio artístico. Por lo tanto, esa supuesta grandeza artística estadounidense se basó, entonces, en el sistemático saqueo de buena parte del arte europeo. Durante la Segunda Guerra Mundial, los nazis crearon una red dedicada al robo sistemático y planificado de

obras de arte de los museos europeos y de colecciones privadas. El plan concluía con una gran Alemania que ostentase todo el arte que el artista frustrado Adolf Hitler o el amante de la pintura Goering desearan. El nazismo había logrado su componente ideológico en la soledad de los días que pasó Hitler en la prisión de Landsberg tras la intentona golpista de 1924, por medio de la ingestión de textos sobre Historia del mundo e Historia natural ("reconocí la certeza de mis opiniones" dirá Hitler). Algunos propietarios de cuadros de Rembrandt, Goya, Van Gogh o Picasso, ante la amenaza real del expolio, ocultaron los lienzos minuciosamente enrollados en tubos o en cualquier escondite del interior de sus casas. A pesar de ello, cuando en junio de 1940 París es ocupada, inmediatamente un grupo de expertos en arte al servicio de los nazis visita museos y casas de coleccionistas e incauta centenares de obras de arte. Cuatro años más tarde, con la retirada de los nazis y la liberación de París, la ciudad había sido saqueada. Una vez más, al igual que un siglo antes, el arte sirvió para apuntalar un concreto modo de vida que fuera exportable hacia el resto y que garantizase su perpetuación a través de la contemplación pasiva, el consumo cultural y, por supuesto, el engrandecimiento del régimen político de turno.

[Los signos de la negación]

El siglo XIX fue el gran siglo de los cambios y de las revoluciones. Los artistas comienzan a plasmar aquello que existe, la realidad tal cual es y se comienza, compulsivamente, a retratar una época. Es, no nos engañemos, una reacción en contra del academicismo y una ruptura con la tradición griega en la que se idealizaba la vida. En Hegel ya se aprecia claramente este cambio de mentalidad, toda vez que para él no se trataba de buscar la belleza sino de abrir la mente, se trataba de conocimiento. Su pensamiento recogido en *Fenomenología del espíritu* es claro y anuncia el fin de una época por medio de unos evidentes signos:

"La frivolidad y el aburrimiento que invaden lo que subsiste aún, el presentimiento vago de algo desconocido son los signos anunciadores de algo diferente que está en marcha"

Ese "algo que está en marcha" tenía que ver con un posicionamiento moral y ético según el cual "divertirse es estar de acuerdo" (Adorno/Horkheimer) y que los situacionistas -y la herencia cultural de la que provenían- supieron interpretar hábilmente mediante la unión

radical entre arte y vida en una pretendida totalidad creativa. Era la desembocadura de la lucha contra la alienación cuyos asaltos había sembrado el pasar de los siglos. En estos violentos choques estaba en juego algo muy importante: la emancipación del hombre y la mujer como mercancía y será mediante la acción cuando explotadores y explotados, dominadores y dominados, fueron comprendiendo las reglas del juego y lo cortante que podían llegar a ser las aristas de este conflicto, tanto para unos como para otros.

Los artistas fluxus Henry Flynt y Jack Smith en un piquete contra los museos ante el MOMA. New York, 1963

Según Kant, la imaginación y la sensibilidad caminan de la mano y son la puerta a través de la cual puede emerger la misma libertad, ambas son creadoras y anárquicamente productivas. Precisamente, será la provocación una de las armas más potentes para una forma de ver la vida y el arte tan integradora y en la que todo o nada era -o podía llegar a ser- arte, era su negación: antiarte. Los dadaístas se declaraban enemigos del intelectualismo, de los paseos por los museos, de la observación pasiva. Era una invocación a una vida activa. Los surrealistas, por su parte, renegaban de la literatura y de la idea de "talento".

El museo, como tal, fue creado por la burguesía y surge con la revolución francesa. De hecho, el Museo Louvre abre sus puertas cuatro años más tarde, en 1793. El museo es, por lo tanto, el fiel heredero de la detentación artística de la monarquía y de la apropiación del arte por la nobleza que exhibía sus obras en amplios salones. Pero también es

heredero del culto religioso y del templo, lugares en los que tradicionalmente se exhibían obras de arte. Es por ello que la escena de cientos de vagabundos, impacientes y enojados, invadiendo una sala de arte contemporáneo en Nueva York, convocados por el grupo anarcosituacionista de Nueva York, Black Mask, mediante un falso flyer -que anunciaba comida gratis para los pobres-, las representaciones y actos que en 1916 realizan en el Cabaret Voltaire los dadaístas y la acción violenta del socialista Perret, padre del conocido arquitecto Auguste Perret, quien había sido condenado a muerte por disparar durante los días de la Comuna de París contra el Museo del Louvre (marchando entonces al exilio para evitar la muerte), guardan un hilo conductor indudablemente radical y rupturista, revolucionario y sugerente.

Resulta conveniente señalar que es a finales del siglo XIX cuando comienzan a utilizarse de forma despectiva, por parte de la burguesía, palabras como "decadencia", y otras como "degeneración" o "patológico". La palabra "decadencia" -que entonces accede con fuerza a las conversaciones de los ciudadanos y la prensa- ilustra el pensamiento acerca del cual una amenaza se cernía sobre una clase social: la burguesía. Así, *se estaban mostrando claramente los signos de una época que tocaba su fin*. Con estas expresiones se nombrará a personajes como Baudelaire pero, muy pronto, la palabra "decadente" empezará a tener también un valor positivo, es decir, sus mismos nombrados la utilizan con orgullo para describir el grotesco mundo en el que vivían. La sociedad, la cultura, la vida de los hombres era decadente e, incluso, un grupo de poetas se llamarán Decadents. Simbolistas y decadentes irrumpen en la vida francesa durante los últimos treinta años del siglo XIX en una alianza visceralmente antiburguesa. De este modo, no es de extrañar que simbolismo y anarquismo, durante estos años, sean dos movimientos que caminan en un mismo sentido en numerosos casos. Ambos realizan mítines y actos conjuntos, como el realizado con honor de la vuelta de la anarquista Louise Michel, al regresar de su forzado exilio. En simbolistas y decadentes se produce la continuación del primer romanticismo con la feroz crítica a todo aquello que se muestra como civilizado surgiendo, entonces, el interés por el erotismo, la experimentación por medio de las drogas, la explotación de la ambigüedad sexual, la magia o el esoterismo, elementos éstos que luego encontraremos en muchos surrealistas.

Era también un desafió al utilitarismo de una época, lo cual se rechazaba al ser un síntoma de esa misma enfermedad. Rubén Darío dirá, al respecto, que "detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer". Esta actitud reflejaba el nivel de hastío y nausea existente por buena parte de la sociedad. De este modo, surge con fuerza el dandysmo y la vida bohemia, así como el fomento de determinadas prácticas consideradas por la sociedad conservadora como inmorales e indecentes (pro-

miscuidad, excesos de alcohol, vagabundeo, etc). Ellos serán los indecentes, los degenerados, los malditos. París, una recurrente ciudad para la vanguardia, empieza a ser retratada como el epicentro de la radicalidad y hasta allí acudirán este tipo de personas para perderse por sus tantos cafés, el encanto de su Montmartre, sus pasajes y sus calles. Este mito y verdad en torno a París alcanza a su mismo subsuelo.

Mientras el bullicio se mantiene lejano, bajo el suelo de París discurren un sinfín de pasadizos con numerosas catacumbas. Es el París subterráneo detentador de una historia apasionante. Bajo inscripciones como "¡Detente! Este es el imperio de la muerte" las catacumbas son el lugar en el que descansan los restos de más de seis millones de personas desde que, en torno a 1870, se decidiera emprender esta empresa. Miles de huesos humanos comparten el espacio con leyendas y carteles tétricos alimentados por decenas de batallas y epidemias que asediaron París.

La vida del bohemio rondará, con frecuencia, la más pura indigencia. París siempre fue un hervidero de revolucionarios y un punto de encuentro entre refugiados políticos, huidos de la justicia y agitadores de distinto tipo y ya en el siglo XIX la ciudad dio cobijo a personajes como Bakunin o Herzen. Las palabras que el revolucionario Herzen escribió, en torno a la mitad del siglo XIX al llegar a París, ilustran cómo esa ciudad ya era percibida como un centro neurálgico de las ideas más radicales y arriesgadas, siendo la punta de lanza del progresismo político moderno:

"Estábamos acostumbrados a conectar la palabra París con los grandes acontecimientos, las grandes masas, los grandes hombres de 1789 y 1793, recuerdos de una colosal lucha por una idea, por los derechos, por la dignidad humana... el nombre de París iba estrechamente unido a los más nobles entusiasmos de la humanidad contemporánea".

Esta decadencia se expresó en numerosos libros (caso de *Law of civilization and decay* de Brook Adams). Según Paul Bourget, en *Essais de psychologie contemporaine* (1883), este fenómeno era producto del individualismo y de la aparición de numerosos inadaptados socialmente. Inclusive determinados rasgos físicos de los llamados "modernistas" como sus vestidos llamativos, su cabello largo o su barba eran elementos de disgusto y repudio para la burguesía.

Ese dandysmo se conecta, no sólo con la figura de Baudelaire, sino también con personajes como el artista pop Andy Warhol, quien cultivó el fetichismo, el uso de pelucas y la extravagante elegancia o el boxeador y poeta Arthur Cravan, quien antes de la Primera Guerra Mundial paseaba por las calles de París con llamativas ropas y tatuaba su cuerpo con frases insultantes (Cravan prefería "las excentricidades

banales al aburrimiento burgués"). Bakunin era una persona de gran estatura y, en torno a los treinta años, era ya definido por alguno de sus colegas como un perfecto dandy de mirada inolvidable. El futurista Marinetti también encarna la idea de dandy, de seductor y de gran orador. En él, vemos el anticipo de la imagen estética del punk, ya que pedía que cantantes y artistas de los clubes nocturnos llevasen el pelo de color verde. E, incluso, el dandysmo ha sido atribuido a alguien como Guy Debord, el enigmático revolucionario situacionista, ya que para Cecile Guilbert éste es "un escritor en donde la ética es absorbida por la estética". La gran seducción y el triángulo amoroso casi omnipresente en la vida de Debord así lo atestiguan.

En el título de su película *Giramos en círculo en la noche y somos consumidos por el fuego* Debord resume una actitud concreta que inspiró esa ruptura vital propia de la vida bohemia: la de un grupo de jóvenes que rechazan la sociedad en la que viven y se declaran en guerra total contra ella, siendo éste un hilo conductor que atraviesa la actitud de los postrrománticos y se traslada hasta el Londres de 1976, en donde nos encontramos a una persona, Joe Strummer (líder de la banda punk The Clash), afirmando ser un "lobo drogadicto que ronda toda la noche y que tiene un aspecto tan enfermizo a la luz del sol".

La primeriza y aventajada ofensiva contra la sociedad burguesa no era uniforme y, por esta razón, el romanticismo no puede considerarse ni tratarse como un movimiento integrado por una suma de individualidades homogéneas, sino por todo lo contrario. Estos *hommes de lettres* fueron, sin lugar a dudas, los primeros que denunciaron de una forma clara la sociedad industrial. En efecto, durante el primer tercio del siglo XIX surge la locomotora de vapor de Stevenson, en Inglaterra aparece el alumbrado de gas y la madera se sustituye como combustible por el carbón, lo que hizo incrementar la industria de los altos hornos y el ferrocarril. Los románticos se rebelaron contra ese mundo desde una perspectiva íntima, compartiendo una cierta visión que los luditas y destructores de las máquinas promovieron. Aún a pesar de caminar de forma paralela al socialismo, al ser casi coetáneos en el tiempo, lo adelantaron históricamente y formularon las primeras y más agudas críticas al aburrimiento de la sociedad moderna, el rechazo al maquinismo y el progreso y, en definitiva, despejaron el terreno para todas las ideologías y movimientos que, a partir del último tercio de siglo, construyeron un programa revolucionario emancipador. Fueron videntes, precursores, ellos... los locos, alcohólicos, neuróticos, promiscuos. Es esta última observación el rasgo más característico de los románticos. Muchos acabaron suicidándose (Gerard de Nerval, entre otros), los hubo ludópatas (Balzac...) o alcohólicos (Baudelaire o Verlaine), y algunos más murieron en duelos (Lermontov o Pushkin). Ellos estaban siempre en el lado trágico de la vida.

El romanticismo enfrentó la intimidad del ser humano a la alienación del mundo moderno, los sentimientos frente a las normas y el dogmatismo, la creatividad frente a la uniformidad. La primitiva negación durante el siglo XIX, por lo tanto, fue obra de los excluidos, los auténticos *outsiders*, en donde tragedia personal y tragedia histórica formaron una simbiosis y un frente de combate abiertamente peligroso para el sentir de la época. La pérdida completa del ser humano en beneficio del mercado se anunció como un epitafio hipotético de todo lo que el mundo encerraba como bello. Era, al igual que el surrealismo, una rebelión del espíritu radical y profunda.

En la figura del romántico, el modernista, el bohemio, el dadaísta, el surrealista, el punk... confluye la visión de un mundo que merece ser exprimido aún a costa de sucumbir y morir aplastado bajo su terrible peso. Esa vivencia debía ser apasionadamente vivida por medio de una poesía de guerra. La actitud contemplativa del mundo burgués y el aburrimiento que ello implicaba debían ser combatidas concibiendo esta tensión con la urgencia necesaria para entenderla como una aventura arriesgada. Y la abierta oposición siempre comporta riesgos de distinto calibre.

Esta es la razón según la cual los grandes cambios políticos y sociales del mundo han sido, frecuentemente, anunciados con quince o veinte años de anticipación por la vanguardia y la radicalidad militante que supo interpretar los signos y señales del advenimiento de una nueva sensibilidad. Detrás de cada grieta siempre hubo alguien que se arriesgó y se convirtió en vidente.

Era, la vida misma, una fantástica aventura y, tal y como señalaron los letristas en 1954 en su periódico *Potlatch*, había que "hacer que las aventuras se sucedan y nunca esperar a que las aventuras lleguen por sí solas". Ser vanguardia, suponía, arriesgarse y también desafiar.

UNA EXPLOSIÓN PODRÍA HABER DERRIBADO LA TORRE EIFFEL

Una explosión podría haber derribado la Torre Eiffel días después si la policía no hubiera descubierto los planes del letrista Ivan Chtcheglov. La imagen de la gran torre símbolo de París viniéndose abajo por su propio peso y por la gran detonación sobre alguno de sus pilares se presentaba violentamente en la mente de Chtcheglov, alguien dipuesto a arriesgarse y desafiar, aunque sus pasos acaben en un vigilado pabellón mental. Era un habitual de los centenares de cafés a la izquierda del Sena. Habían sido noches enteras en compañía de Guy Debord y otros letristas en donde se consumía alcohol a una velocidad de vértigo mientras se investigaba sobre las posibilidades psicogeográficas de los barrios del París oculto. Estas experiencias habían hecho de Chtcheglov un sujeto bastante conocido en los ambientes *underground*. No obstante,

habrían de llegar los primeros años de la década de los cincuenta cuando tanto éste como otros letristas revientan un acto de homenaje a Charles Chaplin, adquiriendo con este gesto una importante fama. "No más pies planos" se decía en un panfleto lanzado a la multitud, a la vez que se denunciaba lo que ellos entendían como un ejemplo de sentimentalismo humanitario barato en la figura y obra del sacrosanto Chaplin. Allí estaban ellos, los letristas, aquél grupo de vanguardia que negaba a sus padres ideológicos y hasta a su gobierno, que se consideraban la gran y única rebeldía posible, el salto máximo de la disidencia artística, los instigadores de una especie de nuevo dictado que decían iba a arrasar lo hasta ahora conocido. Ellos vivían bajo una videncia afilada esperando el gran estallido. Vagando por las calles asustando a sus vecinos, con las ropas sucias y una imagen cercana al joven pacifista beat o a un desaliñado y despistado punk, estaban dispuestos a soñar y realizar la gran revolución letrista.

El problema de Chtcheglov no sólo era lo que consideraba como el gran aburrimiento vital y cultural del tiempo que le tocó vivir. En efecto, el letrista odiaba las luces de la Torre Eiffel metiéndose a través de las ventanas de su modesto apartamento. La potente luz traspasaba las cortinas y hasta su misma retina, impidiéndole conciliar el sueño. Caía la noche y Chtcheglov se desvelaba y, en medio del insominio, tenía tiempo suficiente para odiar aquella torre hasta sus entrañas. Pero del odio visceral pasó al hecho más grave de tramar un atentado contra la Torre Eiffel que lograría, llegado el caso, reducirla a un complicado amasijo de hierros. Consideró que ni la más gruesa de las cortinas podía parar aquél gratuito chorro de luz. Mientras los habitantes de París y los turistas podían disfrutar del despectáculo de verla en todo su esplendor, en mitad de la noche un vecino no podía dormir. Resulta lógico pensar que intentó inhibir aquél instinto que lo iba a llevar a convertirse en un terrorista por accidente, aunque quizás no lo hiciera. El ingrediente que le faltaba a las autoridades para estimar que aquél grupo de vanguardia era más peligroso de lo que pensaban era el temido terrorismo. Y derribar aquel gigante podía haberse convertido en una noticia de portada si un día no irrumpiera la policía en su apartamento para detenerlo. Colocados ordenadamente, varios explosivos estaban preparados para la acción.

Chtcheglov confesó sus intenciones. Atónitos, los gendarmes no daban crédito. Más tarde, algaradas que acababan con graves destrozos en algunos cafés en compañía de los letristas y un brillantísimo texto sobre urbanismo unitario, después de haber sido una pieza fundamental para el ideario letrista, Chtcheglov acabó en un centro psiquiátrico. Sobre su suerte poco se supo. Es posible que haya fallecido o quizás no. Lo cierto es que quien fuera su gran amigo, Guy Debord, en compañía de su pareja, la también situacionista Michele Bernstein,

CHAPTER REPORT ON THE S.D.S.
REGIONAL COUNCIL OF MARCH 10

A MOLOTOV COCKTAIL
IS A BOTTLE FILLED WITH
THREE PARTS KEROSENE
AND ONE PART MOTOR OIL

IT IS CAPPED
AND WRAPPED
WITH COTTON
SOAKED WITH GASOLINE

TO USE —
LIGHT COTTON
THROW BOTTLE

FIRE AND EXPLOSION OCCUR
ON IMPACT WITH TARGET

A "WHITE RADICAL"
IS THREE PARTS BULLSHIT
AND ONE PART HESITATION.

IT IS NOT REVOLUTIONARY
AND SHOULD NOT BE
STOCK PILED
AT THIS TIME

respectfully submitted

UP AGAINST THE WALL

MOTHER FUCKER

Panfleto incendiario distribuido por Up Against the Wall, Motherfuckers!

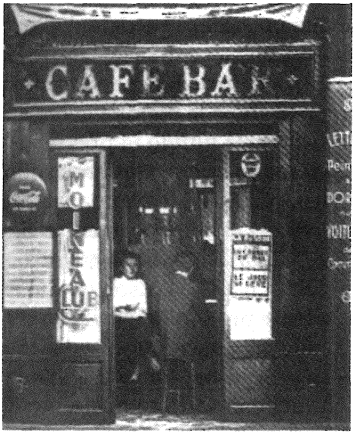
recibió cartas de éste e, incluso, fue a visitarlo varias veces. En estos encuentros y cartas le decía que seguía difundiendo las ideas revolucionarias situacionistas entre el personal del establecimiento y entre los propios enfermos. La propaganda acerca de romper las barreras del urbanismo, construir una ciudad desde el placer, el deseo y la poesía, Chtcheglov decía hacer penetrar por entre los gruesos muros del pabellón mental, aunque los ruidos de esa otra ciudad quedasen tan lejos para él mismo, destruido física y psíquicamente por su esquizofrenia, las grandes dosis de insulina y los regulares y terribles electroshocks.

Esa angustia vital bajo el signo de la desolación se refleja en el rostro contraído y casi absorto de Ian Curtis, el mítico vocalista de la banda de Manchester Joy División. Entre los frecuentes ataques epilépticos que solía sufrir en directo y que en más de una ocasión hicieron interrumpir los conciertos, Curtis venía a ser un existencialista y posromántico creador de una nueva sensibilidad. Pero en esta historia que contamos hay más personajes. El promotor de la escena punk y new wave de Manchester (desde Joy División a Happy Mondays) Tony Wilson participó en un colectivo situacionista -el primer grupo prositu inglés- llamado The Kim Philby Dining Club. Kim Philby había sido un espía inglés que se mezclo entre los nazis motivado por un declarado antifascismo. Ellos, aquellos estudiantes entre los que estaba algún miembro de lo que unos años más tarde sería el grupo armado The Angry Brigade, tenían a Tony Wilson como a uno de sus líderes. Wilson llamará a su club The Hacienda, acogiendo en éste a un buen número de bandas (muchas desconocidas entonces) que luego se convertirán en leyenda. El nombre del club había sido tomado directamente de un texto del letrista Chtcheglov, en concreto de su texto "Formulario para un nuevo urbanismo" en donde se alude a una hacienda que "debe ser construída", una frase que presidía la entrada del local exhibiéndose en una placa.

En la película *24 hours party* hay una escena que debe ser ahora introducida. Tras un caótico show la banda vuelve al camerino seguida por Wilson y un periodista. Éste último le pregunta al manager acerca de las denuncias de filonazismo que se vertieron sobre la banda, ante lo que Wilson contesta "¿has oído hablar alguna vez del situacionismo o del posmodernismo? ¿conoces el libre juego entre significante y significado? Si, tenemos una banda llamada Joy Division y otra Durruti Column ¿captas la ironía?". En 1976, Wilson era un engreído y popular presentador de un decadente programa televisivo de variedades. Junto a 41 personas más acude al concierto que los Sex Pistols dan en Manchester. Entre los asistentes hay mucha gente conocida, como los futuros Joy Division. Aquél concierto marcó a aquella generación. Su primer local llamado La Factoría (antes de trasladar su proyecto a La

Hacienda) se convirtió pronto en un bunker para los sonidos más salvajes del momento. La presencia de Curtis, vestido de negro con los botones de su camisa abrochados al máximo y rígido como el mármol, fue inmortalizada como el apóstol de un nuevo tipo de rock and roll afilado, profundo y sensible. El mito, por supuesto, surgió con su suicidio, justo en el momento en que la banda comenzaba a ser grande. Su grotesco baile chocaba con la monótona y grave voz. Aún así, había algo mágico que permitía la ecuación porque, tras las paredes de aquél local, en medio de aquellos acordes, estaba la fría y gris ciudad de Manchester, la misma ciudad que engullía a los jóvenes y los enviaba al matadero del paro y el aburrimiento. Había conciencia de esa diferencia, de aquello que era tan importante, de que de alguna forma las manecillas del reloj estaban siendo detenidas por alguna poderosa fuerza. No obstante, el tiempo corría y lo hacía velozmente.

Aunque Manchester, en los últimos años de los setenta, no fuera el París de los letristas, un destello de aquella urgencia había sido mantenido y cuando los Sex Pistols actuaron finalmente en París su imagen y actitud evocó en más de uno la idea de la inacabada revolución letrista y resucitó las pintadas que, a finales de los sesenta, aparecieron fuera del domicilio del asesino en serie John Christie y que rezaban "Christie Lives!". Sus autores habían sido miembros del grupo prositu y vándalo King Mob. El anticristo tenía forma humana e invocaba a la anarquía. Era el terror, la revolución. La propia situacionista Michele Bernstein cuando presencia por vez primera una actuación de los Sex Pistols en televisión reconoció que "cuando ví a Johnny Rotten pensé que él podría haber sido como nosotros en el Café Moineau, él era un hermano", mientras Debord no le prestaba la menor importancia y consideraba que el rock and roll era parte del mismo espectáculo.



Para los dadaístas y surrealistas la palabra "terror" podía ser traducida por "revolución" en su sentido jacobino-conspiracionista y según las palabras empleadas por el Marques de Sade. Esta invocación también era realizada por los letristas que en su panfleto *Pasión y terror* hacían un llamamiento a la virulenta revolución letrista, a la vez que una copia del texto era introducida en una botella y lanzada al río. Los mensajes eran disparados. El azar iba a hacer su trabajo. Todo estaba ya escribiéndose a gran velocidad y los protagonistas de esta fantástica historia adquirían un gesto serio de solemnidad, una seriedad caótica que se burlaba de todo lo que los hombres consideraban como serio. Había algo drástico y, por supuesto, trascendental. Una aspiración por elevarse del viejo mundo que miraba hacia atrás y que parecía una batalla a punto de librarse cuyo enemigo había aceptado el combate.

Esa idea de aventura vital, de energía sin límite ("Nuestro límite está en el cielo" gritaban los radicales negros de los sesenta) se transmite en los primeros acordes del tema "Horses" de Patti Smith, la figura que personificó el espacio dentro del rock and roll para las mujeres que ya no tenían que ser divas o *pin ups*. La canción va, progresivamente, subiendo de intensidad, y cuando Patti repite "Horses, horses" el tema explota y se lanza al vacío. Ella nunca ocultó su profundísima admiración por Rimbaud o Baudelaire, más bien todo lo contrario. A pesar de su compromiso antes y ahora, cuando se situaba en el lugar del espectador deseaba ver a un hombre en el escenario, a un hombre sudando, electrificado, ansiaba ser un hombre. Como un anticipo de la escena *queer* en el ambiente del rock and roll y el punk, su imagen vestida como un hombre, con gesto despreocupado, invocando la antítesis de lo sexy y el glamour para el mundo de los hombres, conectará con el mensaje del punk feminista de The Slits (Las Rajas) mientras Huggy Bear, otra banda de referencia, anunciaba que esto

"LO ESTAMOS HACIENDO SIN TU PERMISO".

... sin esperas, sin intermediarios. Era ahora.

[Al igual que Debord y los suyos, Arthur Cravan también fue consumido por el fuego y la noche de París vio correr por sus bulevares a un grupo insolente de jóvenes entre los que destacaba Cravan. Era algo lógico, primero porque era un gran poeta y un gran boxeador, segundo porque rechazaba a todos y a todo lo establecido -algo que, más tarde, le llevaría a moverse en los círculos del lumpen anarquista barcelonés y a ser conocido porque, en más de una ocasión, sus noches acababan a

puñetazos- y tercero porque encarnaba la figura del dandy y seductor que exhalaba rebeldía y hormonas juveniles. Vestía ropas negras y camisas abiertas en el pecho que mostraban tatuajes y frases malsonantes, las mismas palabras que lanzaba a los oyentes de los actos y conferencias que realizaba y que, en alguna ocasión, hicieron que fuera detenido por la policía. Incluso quiso hacer cómplice a su madre (tenía que darle cobijo y silencio) al pretender fingir su muerte]

"Que se sepa de una vez: no seré un civilizado"
Arthur Cravan

Pero ¿qué es o qué fue acaso el romanticismo sino lo que Goethe calificó como"el principio de enfermedad"? Es decir, el romanticismo fue la ruptura con la sociedad vigente, una crisis que suponía ser terriblemente marginado, forzadamente excluido, pero siempre bajo una exclusión voluntaria, ya que la procedencia social de los románticos fue, en su inmensa mayoría, burguesa. Este elemento, que reflejaba la clase social eminentemente privilegiada de la gran mayoría de los románticos, fue el eterno reproche de cuantos analizaron desde la izquierda este movimiento. Añadían que, salvo grandes excepciones (como el ejemplo de Byron que pone su vida en juego), el riesgo de éstos era siempre controlable, medible y, bajo sus sacrificios, siempre estaba el colchón de una vida económica burguesa. "No es el hombre, es el mundo el que es anormal" (Artaud) significa una declaración de guerra que invierte los colores y las responsabilidades. El romántico era un cruzado, una persona que, como Lord Byron, marcha solo a guerras extranjeras con el fin de combatir por una causa que consideraba justa, un noble ideal. Son personas sin una patria del alma, es decir, personas desterradas de sus barrios, ciudades, forzadas a vivir una vida en la soledad de la incomprensión y entre el bullicio de las emergentes ciudades. Así, no resulta extraño que ese grupo de "enfermos" fueran calificados como degenerados, atormentados, locos, decadentes... todo con tal de apartar la fruta prohibida, imponer la visión aséptica de la vida y mantener la paz en un largo e interminable invierno.

El romanticismo nació con el escándalo, al igual que el dadaísmo, el surrealismo o el punk, y provocó temporales colapsos violentos, como las famosas peleas y gritos que se producen ya en 1830 cuando Victor Hugo estrena su irreverente obra *Hernani*. El día del estreno, el 25 de febrero, entre los asistentes se encontraba un grupo de amigos y artistas románticos en apoyo de Hugo y en previsión de altercados durante el transcurso de una obra que muchos han considerado como el primer ejemplo claro de la aplicación de la idea de la revolución al campo del arte. Entre sus colegas estaba su amigo Gautier quien, vis-

tiendo un chaleco de seda roja -en alusión a la idea revolucionaria que atribuía el color rojo a la Revolución Francesa cuando se había logrado ondear la primera bandera de color rojo-, contestaba con sarcasmo a los burgueses que desde las butacas abucheaban la obra de Hugo. El caos era total. Otro integrante del grupo de artistas románticos que apoyaron a Victor Hugo fue el arquitecto, pintor y poeta Petrus Borel, quien se definía como el "hombre-lobo", siendo su imagen provocativa bien conocida entre sus vecinos. En Borel se aprecia claramente un protoanarquismo que bajo su frase "si hablo de la República, eso se debe a que la palabra representa la más amplia independencia que la asociación y la civilización pueden permitir" se vislumbra como imparable y esencialmente antiautoritario.

EL PRESAGIO

Como si fuera el presagio de un derrumbe, tan sólo cinco meses después, esa bandera roja volvió a ser levantada durante la insurrección de 1830 en la que, nuevamente, burgueses y románticos vuelven a verse las caras en el fuego y la velocidad de las calles atestadas y el olor a pólvora. La radicalidad será representada desde entonces por los artistas y los militantes políticos ortodoxos y el enemigo a batir será la misma burguesía, aquellos mismos que meses antes habían intentado boicotear la representación de *Hernani*. Los románticos, aún a pesar de su heterogeneidad, tenían dos puntos de convergencia suficientemente demoledores: el desprecio por la burguesía y el antiacademicismo. Todo este conjunto de síntomas, actitudes ante la vida y el mundo e insurrecciones, hacen que el romanticismo sea la primera y gran disidencia artística colectiva tras la Revolución Francesa. Fue, en efecto, la confirmación del gran hundimiento, de la herida sangrante y de la aspiración por luchar contra la fragmentación del ser humano. La lucha estaba servida.

La práctica de la conspiración fue un elemento que perteneció a la historia de buena parte de los románticos, ya sea por las necesidades a que obligaba la época como por la antigua atracción de la acción clandestina. En este sentido, sociedades secretas blanquistas que intrigaban para lograr derrocar al gobierno moviéndose en el anonimato o los mismos carbonarios quienes acogieron a románticos radicales como Leconte de Lisle. Lisle en 1848 al escribir a un amigo, dirá que "allí estoy yo, un comunista violento" y, con el tiempo, la policía descubrirá que había sido un estrecho colaborador de la revista anarquista *La Révolte*. Charles Baudelaire, por su parte, convertido activamente al socialismo, participó en frecuentes reuniones secretas en una época en que las ideas revolucionarias eran, con frecuencia, perseguidas con extrema dureza y, durante la revolución de 1848, estuvo entre quienes asaltaron una

armería para, una vez con las armas en la mano, defender la causa revolucionaria señalando que "el arte es desde ahora inseparable de la moral y la utilidad" y dirigió un periódico revolucionario llamado *Le Salut Public*. Bajo el poder de las drogas y las anotaciones que Baudelaire hizo de sus efectos, adelantó ciertos elementos que luego serían adoptados por el dadaísmo y el surrealismo, como el efecto y uso de los símbolos.

El romanticismo, surgido históricamente en los últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX en Alemania, se extenderá por buena parte de la geografía de Europa, cruzando fronteras y mares. No obstante, muchas de sus ideas habían sido ya explotadas tras la Revolución Francesa por algunos artistas que, partiendo de la idea de que el arte debía volver a sus formas originarias y primitivas, fueron llamados despectivamente "*Les Primitifs*" o "*Les Barbus*" (en alusión al uso por parte de estos de barba y largos cabellos). En España, Espronceda representó como ningún otro el modo de vida y los ideales románticos, siendo perseguido por la policía que lo consideraba un revolucionario peligroso, debiendo huir por tales motivos a Lisboa, exiliarse en Londres o París y acogerse, finalmente, a una amnistía decretada por España en 1832. Aún así, dos años más tarde participaba activamente en una conspiración política. Otros románticos como Larra acabarán suicidándose de un tiro en la sien.

Los rasgos característicos del romántico son el idealismo constante, lo profano, el amor, la exaltación de los sentimientos, el ferviente afán por la aventura y lo desconocido, la temeridad, el gesto heroico, cierta melancolía y una honda raíz "en el tormento del mundo" (Arnold Ruge), por lo que este gran movimiento sirvió como portavoz del pensamiento que, partiendo de la Revolución Francesa, persiste y estalla a mediados del siglo XIX. Era algo que estaba en el aire, algo que se pondrá en práctica y se amplificará con los levantamientos franceses de 1830 y 1848 y, metidos de lleno en el postromanticismo, en la fabulosa fecha de 1871 con la Comuna de París, de la cual hablaremos más adelante.

Con la irrupción de este tipo de ideas, que aterrizan como un trueno en buena parte de Europa, los hombres sentían, por fin, recaer sobre sus cabezas el control de sus destinos. Ya no era el primigenio pecado original la causa de la infelicidad, sino la acción de los mismos hombres. Era el sistema el que estaba podrido y había que poner el freno, tomar el control. La guerra habitaba en cada una de las ciudades y cada corazón era responsable de la desidia. Había que hacer algo, acaso invocar una nueva sociedad, refugiarse, apartarse de ella y, como último recurso, el suicidio alzado a la categoría más alta de rebeldía (la solución más justa, dirán los surrealistas). Entonces, ese pueblo-siervo de Dios se volvió rebelde, disidente y arrogantemente autosuficiente. *La*

idea de Dios se resquebraja y comienza a venirse abajo con la misma velocidad con la que se derriba la Columna de la Plaza de Vendome en la Comuna de París. Si los hombres (y no Dios) habían creado un sistema que esclavizaba, ellos mismos podían destruirlo con sus propias manos. El fracaso no era un destino ineludible y, en cambio, la revolución del espíritu, de los hambrientos de ideas y medios materiales, era plausible. El racionalismo cae bajo esta misma inercia de la misma manera que la fe religiosa. Esa crisis que sacude Europa hará que el romanticismo sea la estética de ese derrumbe y la marca social de una fantástica empresa de demolición. En este momento, el creador-artista pasa, en numerosos casos, a apartarse de ese mundo decadente horrorizándose ante tal grado de infelicidad. Así, nace la figura del bohemio, del personaje solitario tildado de loco y excéntrico por sus vecinos, el repudiado, el eterno maldito.

En el romanticismo se defiende a ultranza el mundo de las pasiones en contraposición a una sociedad en la que, hasta entonces, eran la ciencia, el conocimiento y la fe los valores a promover. Los sentimientos, en este orden de cosas, llevarán a muchos románticos a situarse junto a los oprimidos en numerosas guerras y conflictos nacionalistas e independentistas. Es por esta razón por la que el nacionalismo será, con frecuencia, una nota común en este tipo de idealistas. Estaban con los débiles y los perdedores, hasta sus últimas y, a veces, drásticas consecuencias, reconociéndose en aquellos personajes de los que tratan sus obras: vagabundos, hijos bastardos, aventureros, enamoradizos o piratas.

"Yo soy hijo del hombre y de la mujer, por lo que me han dicho, y esto me extraña, pues creía ser mucho más"

Lautréamont

Esta radicalidad romántica devendrá en un antecedente directo de la disidencia política antiautoritaria y ello porque los románticos eran incendiariamente individualistas y desconfiados de todo mandato superior y organizado. Ni tan siquiera sienten una especial consideración del ser humano como tal en su lucha por dominar la naturaleza. Son insumisos y rebeldes por antonomasia, algo que se manifiesta en el poema del ruso Alexander Pushkin, que proclama "no depender de nadie, no servir ni agradar a ninguno, sino a uno mismo", un personaje éste que morirá al batirse en duelo, algo que sucedió con frecuencia en los románticos y que llegó incluso hasta casi hacerse realidad entre Apollinaire y Arthur Cravan, a comienzos del siglo XX, en un duelo felizmente no consumado. La muerte, agazapada, inespe-

rada e inflexible, será un tema recurrente en el romanticismo. Pero la muerte era vista como la salida digna de aquel que ha saboreado el peligro, al menos para Byron a quien podemos ver brindando por los muertos con una calavera en forma de copa, pareciendo repetir la célebre frase de Espronceda "Sólo en la paz de los sepulcros creo".

"El pueblo auténtico, ignorante, harapiento, que vive al día, es la parte más sana de la sociedad (...). Hay quien lo teme, yo confío en él"

Lammenais

El caso de Georges Sand es imposible de obviar. Sand no era, en realidad, un hombre. Su verdadera identidad fue la de una mujer ruda, vestida de forma llamativa, decidida, enérgica y transgresora en grado máximo de nombre Aurora Dupin. Aurora comenzó a disfrazarse de hombre cuando en 1831 decide que debía ver las representaciones teatrales desde el lugar que ocupaban los hombres (las mujeres sólo podían ver las representaciones desde el palco) y nadie se lo iba a impedir. Lo que empezó siendo un juego se transformó casi en su modo de vida. Escribía incansablemente, algo muy mal visto en una mujer de la época, haciendo uso de su nombre masculino para enviar sus manuscritos a distintos editores e intentado que fueran publicados. Tanto a sí misma como a sus hijos los llamaba *"los piffoels"* (en francés *"pif"* es una palabra que quiere decir "narizota", ya que tenía una gran nariz). Se conservan las anotaciones que Sand o Dupin hizo en un Hotel y que decían lo siguiente:

Nombre: familia Piffoels
Domicilio: la naturaleza
Procedencia: de Dios
Destino: el cielo
Lugar de nacimiento: Europa
Profesión: vagabundos
Fecha de sus títulos: siempre
Expedidos por: la opinión pública

El ideario político de Sand partía de las ideas socialistas de Saint-Simon, unas ideas que influyeron a no pocos románticos y que fueron el embrión del marxismo europeo. Entre 1830 y 1840 participó en reuniones conspirativas de grupos de obreros socialistas sobre los cuales dirá que descansa "el futuro del mundo", conociendo al anar-

Lesbiana y vinculada al surrealismo, Lucy Scwob -bajo el andrógino nombre de Claude Cahun- explotó la provocación, la defensa de la libertad sexual y el compromiso político. Al igual que algunos letristas, solía pintar frases en su ropa, algo que luego rescató el punk. (Autorretrato, 1927)

El letrista Jean Michel Mension

quista Bakunin. En su novela *Consuelo* expone sus ideas de un arte social y para el pueblo, por lo que fue también una precursora del término "realismo" aplicado al arte, ya que hizo uso de éste (aunque sin expresarlo exactamente) antes incluso que Gustave Courbet. Fue la música de compositores como Franz Liszt, quién en 1830 había compuesto la *Sinfonía Revolucionaria*, una gran influencia para Sand, que compartía con éste su fidelidad a la causa sansimoniana.

El riesgo y el compromiso político estuvieron siempre presentes en su vida personal, tomando parte en la insurrección de 1848, viviendo clandestinamente, participando en reuniones secretas y, sobre todo, defendiendo la lucha por la libertad de la mujer en una sociedad hostil hacia ella. Toda esta experiencia de vida la convierte en, sin lugar a dudas, una inspiradora de los modernos movimientos feministas que estallan a finales de su siglo y comienzos del siglo XX con la lucha de las sufragistas.

EL MOMENTO

Nos hallamos ante un momento en el que a finales del siglo XIX y comienzos del XX se declara la guerra a una visión contemplativa del mundo (que se presentaba por buena parte de la sociedad como idílica e incierta). Es una guerra a la falsedad y una batalla declarada, directa y expresa. Así, se ataca el expresionismo, por entender la representación del alma desde una perspectiva tan poco contundente que cae en la abstracción.

Evidentemente, este desafío al mundo burgués no había sido obra solamente de los bohemios y románticos, sino que su germen venía de muy atrás. El libre pensamiento y la disidencia habían crecido, casi siempre, de forma absolutamente secreta y oculta incluso antes del estallido de la Revolución Francesa, en una gran red de sociedades clandestinas bajo el paraguas de "sociedades de lectura" para, diez años más tarde, estar ya bajo estrecha vigilancia policial. El anarquista Proudhon -quien en 1840 había hecho uso, por vez primera, de la palabra "anarquía"- era íntimo amigo del artista Gustave Courbet, el mismo que fue protagonista de una de las mayores tropelías contra el arte (la destrucción durante los sucesos de la Comuna de París de la Columna de la plaza Vendome). El gobierno francés le impuso una fuerte multa, así como una pena de seis meses de prisión, ante lo que huirá precipitadamente a Suiza, falleciendo seis años más tarde. No obstante, años antes de los días de la Comuna su obra ya había sido atacada de distintas formas, llegando un fanático religioso a comprar su cuadro *El regreso del Congreso* para luego destruirlo él mismo por su inmoralidad y anticlericalismo.

Courbet, fruto de su gran amistad con el anarquista, pintó un

cuadro de éste, un retrato, en el que se le ve en su casa apaciblemente, vestido con una camisa blanca, mientras sus hijas juegan despreocupadas. ¿Qué era lo que más unía al pintor y al agitador? El profundo individualismo y el asco por la corrupción que emana la sociedad desigual, el carácter ingobernable de sus ideas. Courbet, artista admirado por el régimen que rechazó el premio de la Legión de Honor, defendió un arte vivo en donde el Estado no interviniese, ya que su papel decía ser "funesto" y, en los años que preceden a la Comuna de París, estuvo ya entregado a un arte al servicio del pueblo, recogiendo el respeto que ambos sentían en el libro de Proudhon *Du principe de l´art et de sa destination sociale* (1865). Estaban explorando, buscando cuál podía ser esa simbiosis, una autentica granada de mano: la filosofía socialista y el arte social y, en esta empresa, estaban embarcados ellos dos como dos grandes amigos. Esta será, sin duda alguna, la primera y más potente elaboración conjunta entre política y arte, de ideas revolucionarias y del mundo interior del artista, de la fusión entre dos vanguardias. Cuando la famosa columna se viene abajo, hecha añicos, Courbet está sonriendo al anarquista, quien compartía la idea platoniana de que los artistas debían estar fuera de todo gobierno, de que eran magos prestidigitadores y, decía, no eran transparentes y el único que se salvaba de la quema pública era su amigo Courbet, un pintor analítico, crítico, humanista y social. Al elevarse Courbet como un pintor que inauguraba el término "realista" se convertía en profeta y vidente, en el antecesor de esas "corporizaciones de presentimientos" que diría Trotski y en la videncia de Artaud. En sus cuadros, como en su polémico *Alegoría realista*, recogerá no sólo a Proudhon sino también al irreverente Baudelaire. Su expreso anticlericalismo le llevaron a ser boicoteado en distintas exposiciones y sus cuadros fueron violentamente prohibidos.

Ambos defendían la idea del "arte por el arte", es decir, un arte al margen de ideas partidistas, pero con un claro reflejo de la realidad de los más desfavorecidos y, es por ello, como fueron los mayores defensores de justamente la idea contraria que promoverá el llamado "realismo socialista", en el que los artistas militantes debían ejecutar un arte al servicio de las ideas bolcheviques. Aún así, Courbet fue, personal y artísticamente, socialista y su antagonismo se reflejó en su obra. Su amistad con el anarquista Proudhon, bella e irreductible, tuvo como epitafio el encargo de completar el libro que el mismo artista le había sugerido sobre el arte titulado *Du principe de l´art et de sa destination sociale*, una tarea que finalizó Courbet y que inmortalizará diciendo que "es lo más maravilloso que quepa imaginar (...), el mayor honor que un hombre puede desear en toda su vida".

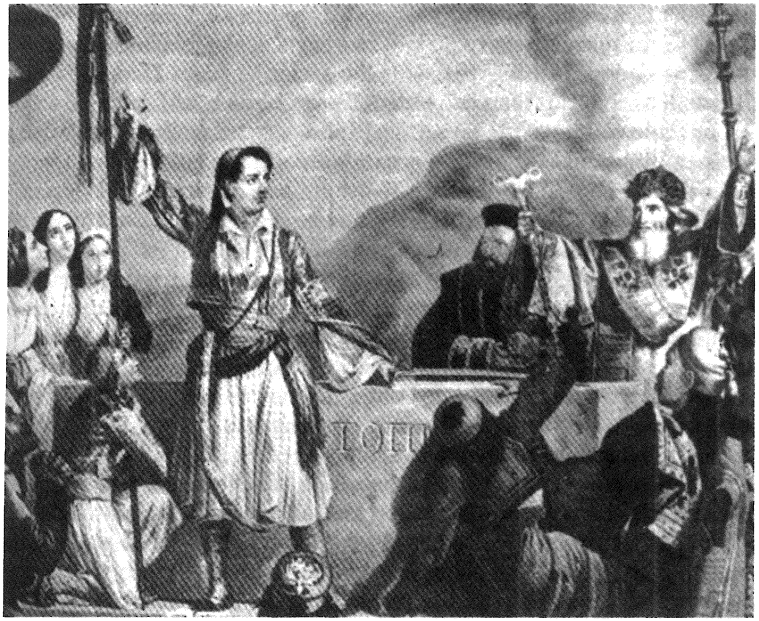
La participación de Courbet en los días de la Comuna de París no se limitó, como ya hemos adelantado, tan sólo a colaborar activamente en la destrucción de la Columna de la plaza Vendome como un

communard más, sino que fue elegido delegado en el Consejo Comunal y en la Comisión Educativa de la Comuna, la cual había decidido crear una gran Federación de Artistas de París, siendo su programa redactado por el propio Courbet, entre otros. Para Courbet "esa flauta de caña, esa horrible columna" debía ser destruida o, como mínimo, trasladada hacia un lugar más apropiado, sugiriendo ubicarla en la explanada de los inválidos en donde, decía, "esta columna hubiera tenido un significado para los que quieran besarla ya que, al menos allí, los inválidos podrán ver donde ganaron sus piernas de palo".

Esta aversión antiarte alcanza su cénit con el anarquismo de Tolstoi para quien "todos los esfuerzos de las personas que desean vivir bien deberían tender a la destrucción del arte, porque es uno de los males más atroces que oprimen nuestra humanidad". Tolstoi estaba pensando, cuando escribió estas declaraciones de voluntad, en un arte que plasmaba las diferencias sociales, la desigualdad entre los hombres y que omitía artificialmente representar la realidad tal y como era.

Proudhon ya había denunciado la miseria del mundo burgués y había proclamado la integración del arte y la vida. No obstante, debemos remitirnos forzosamente a la vida y obra del *avant la lettre* romántico por excelencia: Lord Byron quien, ante los reproches acerca de la imposibilidad de revelarse contra la sociedad vislumbró una alternativa de supervivencia bajo la frase: "entonces, súmate a los exiliados y, si el mundo no te ama, su ausencia la soportarás". Byron, haciendo uso de su condición social, tomó la palabra en la Cámara de los Lores pronunciando un discurso en defensa de los rebeldes y trabajadores saboteadores cuando el gobierno planeaba ejecutarlos. Los trabajadores luditas (seguidores de John Ludd) habían destruido las máquinas, pero no eran los únicos a los que Byron ya había amparado. En efecto, en su residencia italiana había dado cobijo y protección a miembros de la secta Carbonari, con quienes participó en sus acciones conspirativas. Lo que él planteaba era que quizás los adjetivos de bueno o malo podrían estar equivocados según los parámetros con los que se aplicaban. Para Byron, los trabajadores eran "únicamente culpables del crimen capital de la pobreza". En él podemos ver ya la fusión entre el arte y la vida misma.

"No amé al mundo, ni el mundo me quiso a mí. No adulé sus jerarquías ni incliné paciente rodilla a sus idolatrías. No he forzado sonrisas en mis mejillas, ni he gritado adorando un eco; entre la multitud no me contaron como uno más. Estaba con ellos, pero no era de ellos. Estuve y estaré sólo, recordado u olvidado"



Lord Byron jura fidelidad a la causa griega

En Rusia, en lugares como San Petersburgo, se desencadenaron, a partir de la mitad del siglo XIX, ejemplos de experimentos ya plausibles de que *algo estaba a punto de suceder*. Había nihilistas, anarquistas, profetas de la violencia, agitadores de propaganda y marxistas. Incluso una mujer llamada Vera Zasulich atentó contra el brutal gobernador de la ciudad y antiguo jefe de policía de Varsovia dándole muerte en 1878. El olor a pólvora estaba presente en la vida cotidiana de la zona. Tanto ella como otras mujeres que participaron en los grupos violentos anarquistas no se consideraban feministas, sino que se reconocían en el conspiracionismo jacobino y en el nihilismo ácrata, afirmando que el único camino posible para la emancipación social era el emprendido mediante el uso de la violencia. Cualquier cosa podía suceder en aquellas tierras de las que los refugiados políticos residentes en Europa recibían regulares noticias. Era pura energía destructiva, embriagante en exceso y, en esta empresa, no había pocos embarcados, muchos más que los que se contaban en el tiempo en que el romántico ruso Pushkin defendía el absoluto derecho a la autodeterminación personal.

El fuego que pretendió devastar la cultura burguesa en los sucesivos años hacía su aparición en San Petersburgo de forma casi apocalíptica o, más bien, era la cruenta continuación de otros tantos intentos insurreccionales desarrollados en años anteriores. En esta fre-

nética actividad a menudo era la misma policía la que provocaba atentados para desacreditar a los revolucionarios. Tal acusación fue lanzada por estos últimos cuando en 1862 un incendio convirtió en cenizas buena parte de la ciudad, alcanzando el fuego, sobre todo, los barrios en donde se hacinaban los más humildes. Ya entonces Rusia lanzaba grandes pasos y zancadas por un espinoso camino que conduciría inexorablemente a la revolución de octubre de 1917, cuya importancia para la política y la acción radical en las artes fue decisiva.

Los cambios eran imparables en el mundo contemporáneo. Gracias a la llegada de los grandes almacenes de moda los consumidores se perciben y ven a sí mismos como una masa uniforme y despersonalizada. Con la aparición de este tipo de locales se va perfilando el camino para lo que en un futuro serán los grandes centros comerciales de hoy día. París fue el epicentro de este fenómeno, convirtiéndose en la ciudad-laberinto creada por las profundas transformaciones arquitectónicas del barón Haussmann (el "urbanista policial" según la Internacional Situacionista) acometidas en París en torno a 1850 y cuya actividad se enmarcó en una forma de imperialismo napoleónico instigado por el incipiente capital financiero. Él fue el artífice de la demolición del viejo París cuando ostentaba el cargo de prefecto del departamento del Sena, iniciando una radical transformación urbanística de París cuyo fin último era el favorecer la represión gubernamental en los frecuentes disturbios callejeros e insurrecciones obreras. Así, surgen numerosos pasajes, bulevares, carreteras y, bajo esta visión, se organizan las grandes exposiciones universales. Pero estas transformaciones eran el reflejo del triunfo de un mundo: el mundo burgués, con su esplendor económico y los principios del capitalismo. Incluso las fachadas ennegrecidas por el discurrir del tiempo habían sido mandadas a limpiar por el Ministro de la Construcción. La dureza de la ciudad y la pérdida de cualquier evocación a un escenario urbano poético eran patentes.

Según Engels, lo único que hacían los bulevares era "acortar distancias entre los barrios de los obreros y los cuarteles". La ciudad comienza a representarse como el mantenimiento del orden burgués bajo la apariencia de la aceptación masiva de los roles impuestos. Esta percepción aún tardaría varias décadas para empezar a formalmente ser atacada y debatida, encontrándose la transformación física de las ciudades como un punto decisivo en el programa revolucionario moderno, primero en los futuristas, para ser continuada esta lectura por surrealistas (en la década de los veinte) y situacionistas (en los cincuenta). Asger Jorn, siguiendo los dictados del situacionista Guy Debord, elaboró dos increíbles planos de París que reflejaban la culminación de los estudios de psicogeografía de los situacionistas. Debord ideaba las ciudades como lugares repletos de *ciertas señales, corrientes ocultas de*

fuerza que había que descifrar y, de este modo, se producía el hecho de que ciertas calles o plazas invitasen a ser recorridas o a alejarnos de éstas. La función de la ciudad era evidente para el mundo contemporáneo, toda vez que la burguesía había diseñado, estructurado y edificado un escenario a su propia imagen y en el que las posibilidades de transformación social fueran anuladas desde su mismo punto de partida. El urbanismo como forma sofisticada de control social será estudiado en los años posteriores de una forma muy aguda, en donde de lo que se trataba era de tener una población perfectamente disciplinada Esta opresión, por lo tanto, comienza ya a manifestarse de forma generalizada y es tan patente que empieza a ser percibida por algunas personas como un peligro, una trampa.

De este modo, se comienza a construir una historia caracterizada por la toma de control, el ansia por vivir deprisa y apasionadamente, *el asalto de la visión poética en las ciudades*, la autogestión y, en último término, la felicidad colectiva. Implicaba, entonces, un auténtico proyecto revolucionario. La larga noche de un mundo uniforme y autoritario estaba empezando a hacer visibles y a materializar sus grietas...

Es por ello que, a mediados del siglo XIX, comienzan a aparecer claros signos que guiarán el camino histórico de ese cambio, un camino que llegó del lado de las corrientes socialistas emancipadoras. En 1833 se crea en Cincinatti el primer periódico de corte anarquista y, dos años más tarde, comienza a utilizarse la palabra "socialismo". A pesar de que fue Proudhon quien creó formalmente e hizo pública la palabra "anarquía", ésta ya había sido utilizada en los momentos posteriores a la revolución francesa por quienes estimaban que la tarea de la revolución no estaba, ni mucho menos, cumplida con el derrocamiento de Luis XVI. Socialismo y anarquismo, configurados cada uno de ellos bajo la premisa del fin de la explotación del hombre por el hombre, desarrollarán distintas estrategias para combatir los males que sacuden el mundo. Este malestar y el anuncio de un nuevo escenario político y social es invocado por los románticos de forma paralela (incluso primeramente como visionarios).

Una vez que las personas disponían -a través de literatura progresista, cuando no abiertamente revolucionaria- de las herramientas necesarias para convertir su imaginario y sus fantasías de justicia social en algo plausible, comienza a exigirse la implicación del individuo en todas las esferas de la vida. Cultura, política y economía se concebirán como un todo. Los jóvenes querían acción y no perdonaban a sus mayores haberse dejado engañar por éstos con la promesa de la ciencia y el progreso, el misticismo religioso y la fe. La política y los políticos, la burguesía y los burgueses, todo eso pertenecía al viejo mundo. Pero existió un hecho que marcará un antes y un después... la aparente y cierta unidad entre las distintas corrientes revolucionarias se precipita-

rá hasta su separación a partir de la experiencia de la Comuna de París.

[La propagación del incendio y la fina lluvia de papel quemado]

¿Cómo transformar la fisonomía de una ciudad cualquiera? Colóquese a un grupo de agitadores en pleno centro y entréguenles una caja de cerillas... la empresa puede tener algunos evidentes riesgos. Los surrealistas tuvieron algunas ideas respecto a qué hacer con edificaciones como la Catedral de Notre-Dame. Una de estas ideas fue la de reemplazar sus torres por una gigantesca aceitera de vidrio con dos frascos cruzados, uno de ellos conteniendo sangre y el otro esperma. De este modo, el templo serviría de "escuela sexual para las vírgenes". Pero aún París deberá vivir algunas destrucciones, como la que azota la ciudad en 1871.

El 18 de marzo de ese año estalla la Comuna de París, sobre la cual los situacionistas dirán que fue "la mayor fiesta del siglo XIX". Pero ellos no fueron los únicos que así lo calificaron. Muchos evocaron aquellos días como el "festival de los oprimidos" y es en estos momentos cuando, tras las más de 600 barricadas que se yerguen en medio de la excitación y el ansia del pueblo levantado en armas, se encuentran socialistas, marxistas y anarquistas bajo el fuego y la artillería de los soldados, junto a buena parte de la militancia artística. Del clima aparente de guerra se pasó, en cuestión de horas, al de una gran fiesta.

La defensa armada parisina fue llevada a cabo por la Guardia Nacional, integrada mayoritariamente por obreros voluntarios. Con la Comuna, tanto el ejército como la vieja policía fueron abolidos, ya que habían sido el brazo ejecutor de la represión sobre el pueblo de París.

Pero esta historia tiene un antecedente... la guerra entre Francia y Prusia había comenzado un año antes, el 19 de julio de 1870, y terminado con la derrota francesa que da lugar a la caída del Segundo Imperio, para ser Napoleón III encarcelado. Sorprendentemente, el 4 de septiembre de 1870 se produce un inesperado levantamiento en armas del pueblo en París. La historia se estaba precipitando y la traición del mismo gobierno francés en colaboración con el vencedor prusiano se tejía en secreto, en un gran secreto a voces.

El 31 de octubre grupos de obreros toman el Hotel de Ville, en donde se habían atrincherado los miembros del gobierno más destacados, como el estadista Thiers, auténtico cerebro de las represalias y engaños en los días sucesivos. A finales de enero la ciudad de París será derrotada. No obstante, la resistencia aún tenía bajo su custodia cañones y ametralladoras que había adquirido por suscripción pública

y escondido en el barrio de Montmartre el día antes de la entrada de las tropas de Prusia en París. Una parte de la ciudad será militarmente ocupada por el ejército de Prusia bajo el beneplácito del gobierno francés (que tenía su núcleo político en Versalles) en base al acuerdo de armisticio firmado entre vencedores y vencidos.

El día de la proclamación de La Comuna, 18 de marzo de 1871, se producirá una operación según la cual se intenta robar el arsenal de la resistencia parisina, una acción que fue repelida por ésta y que había sido impuesta (bajo la idea del desarme de los resistentes parisinos) como condición para el acuerdo de paz. Es entonces cuando se produce un enfrentamiento civil entre el gobierno -que ya no merecía ningún respeto a los ojos de los habitantes de París- y la capital. Días más tarde, se elige la Comuna como forma de organización social, política y económica, en la que estarán integrados muchos extranjeros. La Comuna estaba compuesta por blanquistas (cuyo líder, Blanqui, había sido detenido por el gobierno francés) y miembros de la Asociación Internacional de Trabajadores, en donde destacaban los seguidores de Proudhon. En el Hotel de Ville, antiguo bunker del gobierno, ahora ondeaba en su fachada la bandera roja.

"Los proletarios de París, en medio de los fracasos y las traiciones de las clases dominantes, se han dado cuenta de que ha llegado la hora de salvar la situación tomando en sus manos la dirección de los asuntos públicos (...). Han comprendido que es su deber imperioso y su derecho indiscutible hacerse dueños de sus propios destinos, tomando el Poder"

Manifiesto del 18 de marzo por el que se proclama la Comuna de París

En medio de los continuos bombardeos, entre otras muchas medidas urgentes, la policía llamada "de moralidad" es eliminada. Iglesias y conventos son confiscados, se decreta la separación entre Estado e Iglesia, las subvenciones son rechazadas y la simbología de carácter religioso es eliminada de las escuelas. Entre las calles que palpitaban y un pueblo en armas, la guillotina -símbolo máximo de la represión estatal- es quemada públicamente entre vítores.

La Comuna, ante las capturas que el gobierno de Versalles llevaba a cabo sobre comuneros, emitirá un virulento bando en el que se instaba a "proteger París contra las hazañas canibalescas de los bandidos de Versalles, exigiendo ojo por ojo y diente por diente", como forma de intentar amedrentar la acción de Thiers. Pero los actos de violencia en los días de la Comuna fueron escasos y aislados, limitándose tan sólo a la ejecución de dos célebres generales: Clement Thomas y Lecomte, ambos acusados de haber sido los causantes de varias matanzas contra los obreros. La ejecución se produjo en la plaza Vendome.

En aquellos días, los masones marcharon en una gran manifestación por las calles de París portando sus estandartes, produciéndose la destrucción y el incendio intencionado de los símbolos del poder, en un asalto que Guy Debord o Henri Lefebvre vieron como la primera gran insurrección obrera y en donde el ataque al urbanismo y la arquitectura por parte del proletariado toma cuerpo de forma mayúscula.

En efecto, el día 16 de mayo de 1871, tras haberse decidido en asamblea por parte de la Comuna de París, la Columna Triunfal de la plaza Vendome -fundida con los cañones enemigos capturados por Napoleón I y erguida para conmemorar sus victorias militares- fue literalmente destruida muy cerca de otra calle antagónica que, tanto antes como ahora, lleva el nombre de Calle de La Paz. A pesar de las destrucciones, estas nunca alcanzaron al Banco Central, al que la muchedumbre respetaría, no sin agrias discusiones entre los comuneros. El Ministerio de Finanzas o la Prefectura de Policía fueron también algunos de los edificios y lugares pasto de las llamas.

Los situacionistas Guy Debord, Michele Bernstein y Asger Jorn. París, 1961

"Y, para marcar nítidamente la nueva era histórica que conscientemente inauguraba, la Comuna, ante los ojos de los vencedores prusianos, de una parte, y del ejército bonapartista mandado por generales bonapartistas de otra, echó abajo aquel símbolo gigantesco de la gloria guerrera que era la Columna de Vendome"

Karl Marx "La guerra civil en Francia"

En torno a las doce de la mañana del día 17 de mayo la plaza Vendome y sus calles adyacentes se encontraban atestadas de gente. Desde un próximo balcón los miembros del gobierno revolucionario observaban todo lo que sucedía. Tras los trabajos para que perdiera su equilibrio y peso, justo cuatro horas y media más tarde de iniciados los trabajos, el monumento choca estrepitosamente contra el pavimento. El gesto guarda un significado poético notable. Con la caída de la Columna emerge una nueva luz, una luz ideológica que será capturada por dadaístas y surrealistas. Por eso, justo en el momento en que la Columna Vendome cae, André Breton verá en los cuadros de Courbet "la misma luz de la plaza de Vendome cuando la Columna se viene abajo". El pueblo decidió que lo primero que había que hacer era transformar radicalmente el aspecto de la ciudad ya que, mediante la destrucción de los símbolos y la arquitectura del poder, se abrían las posibilidades para construir un nuevo contexto, un nuevo punto de partida. De esta manera, experimentando la fuerza de la acción conjunta, percibieron lo posible de lo imposible. Ese nuevo escenario se aparecía increíblemente lúdico. Pero lejos de avistar un esperanzado futuro, el 22 de mayo la ciudad ya había sido tomada por el Gobierno, iniciándose una cruenta batalla no exenta de episodios que reflejaban hasta que punto las emociones habían transformado la forma de percibir el mundo. En este sentido, aún cuando la ciudad era tomada por los soldados, la gente escuchaba música o bailaba, ajena a los acontecimientos que se precipitaban sobre la ciudad.

La calle Rivoli ardió por completo y sobre París planeó una fina lluvia de papel quemado. La ciudad, casi por completo, ardía en una gigantesca y extraña deflagración. Luego llegaría la represión (más de 50.000 detenidos, entre los que estaba la anarquista Louise Michel quien, tras pedir ser fusilada con el resto, será deportada a Nueva Caledonia, junto a 4.500 personas más). El ensañamiento político y la purga fueron terriblemente cruentos. Lugares como el cementerio de Pere Lachaise fue uno de los últimos lugares en ser arrancados a los comuneros cuando ya varios miles de éstos se escondían en las catacumbas de la ciudad para evitar la muerte o la tortura. Progresivamente, tras la horrible matanza, las tropas se dirigieron hacia los barrios del norte de la ciudad, quedando en la actualidad el Muro de los Federados como símbolo mudo de la sangrienta batalla. Mientras, París volvía a su antigua vida en una escena grotesca. El 28 de mayo de 1871 se pone oficialmente fin a la Comuna.

Una nueva época estaba naciendo. Este gran acontecimiento constituye la primera revolución proletaria y, ante la figura del burgués se comprende, como dirá André Breton, que no bastaba ya con agitar el látigo sino que era preciso "aplicar el hierro al rojo vivo". Con el derribo de la gran obra de arte que era la Columna de la Plaza Vendome, surge

con fuerza la contradicción que flota en las páginas de este libro y que no es otra que la posición ética del hombre ante su tiempo, un tiempo en donde el arte y la cultura se sitúan al servicio de las fuerzas que gravitan en el lado del poder. Es la narración de un tiempo en el que se pretendió alterar este desequilibrio y precipitar la caída del arte desde el accidental terreno de las disciplinas artísticas (literatura, pintura, música...). Artistas en lucha contra el arte. Hombres y mujeres de acción haciendo uso del vehículo artístico para proponer el fin del mundo. Esta acción destructiva es la explosión de mayor envergadura que se produce en la trayectoria de radicalidad encabezada por los románticos y los simbolistas contra la sociedad burguesa.

"Ahora bien, París no podía ser defendida sin armar a su clase obrera, organizándola como una fuerza efectiva y adiestrando a sus hombres en la guerra misma. Pero París en armas era la revolución en armas. El triunfo de París sobre el agresor prusiano habría sido el triunfo del obrero francés sobre el capitalista francés y sus parásitos dentro del Estado. En este conflicto entre el deber nacional y el interés de clase, el Gobierno de Defensa Nacional no vaciló un instante en convertirse en un gobierno de traición nacional".

Karl Marx *La Guerra civil en Francia. Manifiesto del Consejo General de la Asociación Internacional de los Trabajadores.*

TODO LO QUE NECESITAS ES... DINAMITA

Durante el concierto que Frank Zappa, al frente de la banda Mother Of Invention, realiza en Newscastle, varias personas saltan al escenario y, agarrando el micrófono, ante la estupefacta mirada de Zappa, gritan "Up against the wall mothers!". Los improvisados asaltantes pertenecían a una revista de inspiración surrealista y dadaísta llamada Icteric que se movía bajo la fascinación por la transgresión surrealista y el "escándalo por el escándalo" dadaísta.

Zappa se identificaba con los freaks. Los freaks eran jóvenes marginales, lisérgicos, generalmente creativos, que practicaban el amor libre y solían vivir en comunas en el seno de una dimensión mucho más politizada que los numerosos hippies. Unos hippies sobre los que Zappa pensaba que eran excesivamente escapistas y aburridos, un punto de vista que fue compartido por los punks. Años después, el ambiente cercano a los Sex Pistols popularizó la advertencia que decía "Never trust a hippie" (Nunca confíes en un hippie), un eslógan creado por Jamie Reid de Suburban Press y luego mano derecha artística de Malcom McLaren. El término "freak" había surgido del cómic *underground* de George Shelton The Freak Brothers. El freak era el feo, el indi-

viduo que negaba ser un civilizado y que podía mostrarse como un monstruo.

Dibujo de la detención de un anarquista

Pero algo se estaba tejiendo en suelo inglés para que de pronto decenas de paredes de Londres amaneciesen cubiertas de extrañas pintadas que reproducían frases de Lautrémont o que, en un claro ejercicio anti-Beatle, afirmaban que todo lo que tú necesitabas no era amor sino dinamita. ¿Estaban los siempre educados ciudadanos londinenses

equivocados?... incluso Chris Gray, un joven exsituacionista, ya adelantaba la aparición del antigrupo Sex Pistols mediante pintadas que decían "Chris Gray Band". Hacia tiempo que venía comentando una idea que le rondaba por la cabeza: la idea de crear una banda de rock absolutamente escándalosa y que, al estilo de los antihéroes, fuera como el látigo contra la sociedad consumista. Pero Chris nunca participó en tal banda aunque lanzó un testigo que recogió años después Malcom McLaren. En 1968, tras la tormenta que sacude Europa y buena parte del mundo, llegan los bárbaros... King Mob hacen su aparición en Notting Hill para destruir los cristales de cadenas comerciales, organizar grandes peleas entre skinheads y hippies en pleno centro de Londres, abrir violentamente el Powis Square para todo aquél que lo desee o editando un escándaloso periódico en donde se daba la bienvenida a la asesina de Andy Warhol o a varios célebres asesinos en serie. Notting Hill se había transformado, de la noche a la mañana, en Notting Hell para terror de sus vecinos.

Resulta claro que King Mob trasladó y emuló el estilo vándalo de los Motherfuckers americanos a la realidad inglesa, una realidad que, al igual que la americana, había tenido ya experiencias de adaptación de las ideas situacionistas a la emergente contracultura. Los Motherfuckers eran un pequeño grupo de afinidad con base en Nueva York que había irrumpido en la escena *underground* y captado buena parte de sus miradas. Una ocupación del Museo de Arte Moderno, una reluciente pistola que un *motherfucker* saca en una lectura de poemas para apuntar al escenario (provocando el desmayo del eventual poeta) mientras gritaba "Poetry is revolution!", su alianza con los huelguistas de la basura de la ciudad o sus continuos enfrentamientos con la policía en las frecuentes manifestaciones contra la guerra, habían hecho que a miles de kilómetros de distancia, los herederos de la antigua sección inglesa de la Internacional Situacionista junto a varios estudiantes gamberros que habían ocupado distintas universidades hacía poco, decidieran emular su ejemplo.

Su invocación a Jack el Destripador en el primer número de abril de 1968 perteneciente a su boletín *King Mob Echo* ya se encuentra en la inclusión de una cita firmada por "Jack the Ripper" en el panfleto *Into de streets* de Up Against The Wall, Motherfuckers!. Igualmente, sus textos y flyers recogieron menciones a despiadados asesinos de menores como la célebre Mary Bell.

La asesina Bell nunca conoció a su padre. Para ella, su padre había sido siempre aquel hombre con el que su madre contrajo matrimonio al poco tiempo de nacer. Cuando iba al colegio se hizo íntima amiga de una vecina de su misma edad que vivía muy cerca de su casa. Todo parecía normal. Una familia normal, una hija normal, una vida normal. En mayo de 1968 la sociedad inglesa se estremecia al conocer la

muerte violenta de un niño de tan sólo cuatro años de edad. El cuerpo sin vida presentaba evidentes síntomas de violencia y había sido encontrado en una casa abandonada del pueblo. Al funeral, como era lógico, acudieron todos los vecinos, incluídas Bell y su amiga, quienes pidieron expresamente ver el ataúd. Frente a éste, los atónitos vecinos vieron la escena de dos niñas riéndose sonoramente ante el cadáver expuesto del menor. Dos meses después otro menor, esta vez de tres años de edad, era también hallado muerto. Su cuello presentaba marcas de asfixia. Cuando la policía comienza a sospechar de la pareja de amigas éstas reían y se mostraban encerradas en un gran secretismo. Al parecer, Bell había amenazado a su amiga con que si la delataba robaría y mataría más niños. Aún pudo presenciar otro macabro funeral de su víctima cuando fue vista riéndose nuevamente y frotándose las manos al pasar el féretro del último niño asesinado. Bell fue detenida y recluída y su caso ocupó las primeras páginas de los diarios británicos.

La alusión a los terribles crímenes de Mary Bell era una búsqueda de la provocación general en el seno de una sociedad victoriana y puritana. Se trataba de poner al desnudo los monstruos que la sociedad postindustrial había engendrado, todo aquello que resultaba políticamente incorrecto e incómodo de digerir o verbalizar bajo una frase aparecida en el primer número de su revista que proclamaba que "el nihilismo activo es prerrevolucionario, el nihilismo pasivo es contrarrevolucionario". Y estas ideas las habían dejado bien claras cuando pintan la frase "El crimen es la forma mas elevada de sensualidad". A pesar de tender un puente innegable y que siempre reconocieron con los Motherfuckers, King Mob hicieron uso en su propaganda de la propia historia romántica inglesa como la frase de William Blake "Los tigres furiosos son más sabios que los caballos de instrucción" que aparece en las calles londinenses o la escándalosa "All you need is dynamite" que negaba las formas y maneras del fenómeno Beatle.

Pero King Mob no fue sino producto de su tiempo. Cuando irrumpe esa forma de activismo militante que hacía uso de formas políticamente incorrectas se estaba adelantando la desesperación que poco a poco iba ser sentida por los protagonistas de aquella revuelta. En 1968 el listón estaba tan alto que era imposible pensar que el nefasto Richard Nixon iba a ser reelegido como Presidente de aquella nación que estaba cometiendo un genocido en Vietnam. Y esto sucedería a finales de 1972. En aquél año, King Mob hacía mucho tiempo que se había diluido para irrumpir el activismo armado inglés y luego enfrentarse buena parte de sus protagonistas a un sonado proceso judicial. Por supuesto, aún había quién se negaba a aceptar la derrota, como tampoco lo harán tantos otros en los años venideros. Parecía que las dulces canciones de los Beatles habían perdido su tiempo y ahora John Lennon se vestía como un partisano con cara de bueno.

King Mob lo habían pronosticado cuatro años antes con esa pintada en la que se hacía referencia a que ahora era el tiempo de la dinamita. Según el grupo era eso lo que se necesitaba. Aún los yippies Abbie Hoffman y Jerry Rubin eran grandes amigos. El primero no había huído todavía de las autoridades federales y su rostro y nombre seguían siendo los mismos. En breve emprendería la huída y se sometería a operaciones faciales para escapar del cerco policial. Por eso, cuando los agentes fueron a su domicilio y tocaron a su timbre nadie les recibió y, aunque en el número correspondiente a su piso del portero automático aún se leía la palabra "revolution" que el mismo Hoffman había garabateado, no pudieron echarle la mano encima. Un cambio de aires y otra identidad.

Ahora Rubin había convocado una reunión en su destartalado piso a la que acuden distintas personalidades de la nueva izquierda americana y del mundo de la cultura. El motivo era el encontrar entre todos una nueva esperanza con la que hacer frente al hecho de que los americanos habían votado nuevamente al megalómano Nixon. Entre los invitados figuraban los fundadores del Living Theatre y la pareja formada por Yoko Ono y el propio Lennon.

En mitad de la reunión hizo su aparición John Lennon vestido con una gran chaqueta y un vistoso sombrero que lucía una estrella de sheriff. Se encontraba absolutamente borracho y había consumido cocaína. Fuera de sí exclamaba que necesitaba que Hoffman y Rubin lo guiaran "hacia el reino verdadero", mientras intentaba pronunciar citas del Libro Rojo de Mao. La imagen del apóstol del pacifismo aquella noche era la de alguién desesperado que pedía a gritos hacer algo para detener la barbarie, la violencia policial y la guerra. En la habitación podrían haber resonado los acordes de la célebre canción "All you need is love" pero de nada hubieran servido. "¡Quiero rajarte con un cuchillo!" le había gritado a una asustada Judith del Living Theatre para luego quedarse totalmente dormido sobre la cama de Rubin. Lennon escenificaba así esta pérdida de esperanza que en 1972 se traducía en cientos de intentos que en el terreno del arte y la cultura o el activismo más ortodoxo se estaban realizando. No obstante, todo gesto parecía inútil.

Del mismo modo, es necesario señalar, por cuanto de importancia tuvo el fenómeno, la aparición de la organización armada británica Angry Brigade (La Brigada de la Cólera) en torno a la siguiente generación que vino tras King Mob. Esta nueva generación -aunque en absoluto podemos referirnos a ellos como unos recién llegados al underground- radicalizó el mensaje y las acciones de King Mob en la línea que lo estaban haciendo los americanos Weathermen tras los enfrentamientos con la policía y la represión. En este sentido y en orden

a su eventual vinculación a las tesis situacionistas, debemos tener en cuenta el espacio temporal que media desde el surgimiento del grupo y su formal desaparición, es decir, desde 1970 a 1972. El peso específico de las ideas situacionistas en el germen del grupo anarquista se basa en su radical crítica a la vida cotidiana (su conocida predilección por volar la cafetería antes que sorber otro insípido café), el contacto o pertenencia de alguno de sus activistas con grupos prositus ingleses y la introducción de una cierta nueva forma de enfocar la lucha armada en Europa desde un neoromanticismo hiperviolento en sus comunicados. Inspirados en las guerrillas europeas (Fracción del Ejército Rojo y, en menor medida, el Grupo Primero de Mayo español) y americanas (fueron frecuentes las referencias a los Weathermen) desplegaron un lenguaje propio del terrorismo poético del que los Motherfuckers habían hecho también uso. En este sentido, fueron frecuentes las alusiones a "disfrutar del lado furioso", a promover el "amor revolucionario y armado", a afirmar que "Tu jefe es tu enemigo" o declarar abiertamente que estaban preparados para dar sus vidas por "nuestra liberación". Activistas de la Angry Brigade como John Barker -quien había leído y traducido textos de Vaneigem o Debord y ser expulsado de Francia- o Jim Greenfield, habían participado directamente en los sucesos del mayo francés tras haber tenido contacto con los situacionistas y su discurso. De hecho, tanto Jim Greenfield como Christopher Bott, de Anrgy Brigade, previamente estarían vinculados a King Mob.

Esta vinculación, en mayor o menor medida con el grupo, se produjo cuando muchos estudiantes de izquierdas de Cambridge y Essex se trasladan al prolífico barrio de Notting Hill para comprobar lo que estaban llevando a cabo King Mob. Alguno de aquellos nuevos visitantes fueron los futuros Angry Brigade John Barker y Jim Greenfield. Las enormes pintadas que llenaban paredes enteras en donde se combinaba hábilmente una forma de terrorismo poético muy eficaz y las regulares y pomposas acciones de King Mob sedujeron a no pocos jóvenes preparando el terreno para experiencias como la Angry Brigade. La combinación no podía ser más heterogénea: jóvenes hippies ocupando casas, skinheads, anarquistas y Hell´s Angels que, a diferencia de sus colegas americanos, se alían con los izquierdistas.

En noviembre de 1967 decenas de grandes manifestaciones sacuden el mundo entero. Las embajadas estadounidenses cierran sus puertas y piden protección a la policía local. El temor era fundado ya que no era la primera vez que un artefacto explosivo se lanzaba a su interior. La causa de la ira estaba muy lejos de allí, en un país que comenzaba a ser el epicentro de la lucha izquierdista internacional. Estaba claro que Vietnam era un mal sueño para el gobierno americano, una auténtica pesadilla. Y esta debilidad era aprovechada por revolucionarios de todo el mundo en unos sesenta que habían hecho cambiar

Rob Younger, de la banda Radio Birdman, en noviembre de 1977

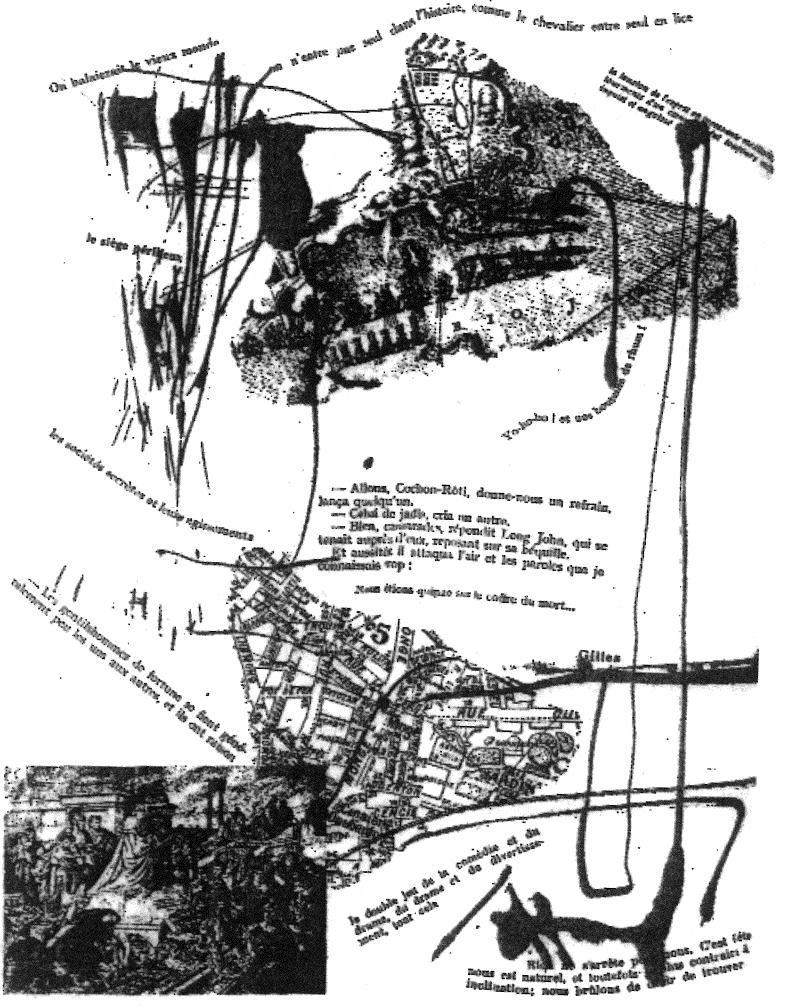
[*Arthur Cravan estaba en el ring y aún recordaba aquellas palabras pronunciadas noches antes, cuando corría el alcohol y los grandes planes parecían cercanos y posibles. Ahora se enfrentaba a lo imposible: derrotar al campeón mundial Jack Johnson. Y allí estaba él, de pie, intentando conservar el equilbrio, con sus casi dos metros de altura, pero totalmente ebrio. Aquel día Cravan cayó al suelo, vencido, exhausto. El poeta-boxeador había sido doblegado. Atrás quedaban diecisiete combates invicto, la rebeldía en forma de escándalos, una revista brillante y una leyenda que se extendía como la pólvora. Nacido en 1887 en una familia de clase media-alta a Cravan le habían querido ocultar la vida y obra de su tío, Oscar Wilde, una figura que será un icono a lo largo de su vida y que incluso lograría que un periódico serio publicara la noticia de que estaba vivo, ya que Cravan decía haber hablado con él, de hecho era su tío, alguien de la familia. Él nunca lo llegó a conocer, pero leyó toda su obra y al poco de llegar a París, en 1909, dispuesto a comerse el mundo, ya su figura se comentaba en cafés y plazas. Se hablaba del poeta que también era boxeador, de su imagen de dandy, sus llamativos trajes y sus provocadores tatuajes. Pero dejemos que la historia de Cravan vaya adquiriendo su forma adecuada en esta otra (apasionada y subjetivamente deliberada) historia, la historia de cómo hubo un tiempo en donde los bárbaros estuvieron a punto de incendiar medio mundo...]*

la apariencia del joven rebelde. De la imagen típica del adolescente beat se pasó, en un corto periódo de tiempo, al del hippie soñoliento y, en el caso de King Mob, al hippie-rockero despierto y gamberro que no dudaba en aliarse con los skinheads para tomar las calles. Por eso noviembre fue un mes caliente aunque en la capital británica reinase el frío. En ese mes la policía rodea la Embajada de los Estados Unidos ante varios miles de manifestantes, hay choques y varios heridos. Entre la turba, un joven estudiante de bellas artes tiene en las manos una bandera estadounidense dispuesta a ser quemada justo cuando es detenido. Su aspecto de neodandy y sus ojos inquietos son inconfundibles. Se trata de Malcom McLaren, quien ocho años más tarde conduce a los Sex Pistols a la primera página de los diarios del país. Este era el panorama sobre el que dirigía aquellos grandes y casi mágicos eslóganes el situacionista Vaneigem, un romanticismo militante contra la sociedad de consumo. Y su banda sonora era, precisamente, una corta y contundente canción de rock and roll de una banda que podía ser, entonces, The Who.

La sensación que muchos jóvenes de clase baja o media sintieron cuando en horario de máxima audiencia The Who interpretan el tema "My generation" y acaban destruyendo los amplificadores y lanzando la bateria al suelo los aupó a una posición de héroes de clase. Pero nuestra aventura debe volver a la fina lluvia de papel quemado que cubre la convulsa ciudad de París...

Artistas y poetas como Rimbaud o Coubert tomaron un decidido partido en el levantamiento. Su posición en el conflicto no iba a ser caprichosa, ni mucho menos; su ubicación tras la barricada y junto a los proletarios, como ya hiciera Baudelaire décadas antes, representó una historia de radicalismo revolucionario en el mundo del arte y la cultura que llega hasta nuestros días. Rimbaud pertenece a ese grupo de poetas malditos que serán los portavoces de una nueva perspectiva (Lautréamont, Sade, Jarry, Artaud o Roussel).

En efecto, Arthur Rimbaud (1854-1891), con tan sólo dieciséis años, es ya un poeta al que "las cóleras locas" impulsan "a la batalla de París" y, tras ser herido en un intento de asesinato a manos de su amante, el poeta Verlaine (para el que "¡La esperanza ha huido hacia un oscuro cielo!"), recorrió África y numerosos países como traficante de armas. En su relato sobre los días de la Comuna dirá, excitado por los acontecimientos, que "hemos vencido al orden". No obstante, resulta necesario señalar que no todos los historiadores (como, por ejemplo, Javier del Prado) coinciden en el hecho de la participación del jovencísimo Rimbaud en la lucha callejera parisina, ni tan siquiera su estancia en esos días en París. Es precisamente el testimonio de su amante Verlaine -fruto de la sexualidad confusa de Rimbaud, por encima de su



Memoires, por Guy Debord (1957)

posible homosexualidad o bisexualidad, algo que ha llevado a considerar a Rimbaud como un ser que aún se estaba "haciendo"- el que hace relacionar directamente al *enfant terrible,* al "místico en estado salvaje", con la Comuna de París al situarlo en sus calles justo en el momento del levantamiento popular. Lo que sí es cierto es que existe un Rimbaud antes y después de la Comuna. En mayo de 1871 escribirá a un amigo una carta en la que proclamaba que, a partir de ahora, su misión era la de convertirse en "vidente", iniciando una tradición que será continuada muchos años después por otros como Antonin Artaud y los surrealistas. El poeta se siente junto a los *communards*, con la palpitación de la ciudad de París -a la que llega tras vender todos los libros que había recibido como premio por sus poemas- y después de haber vivido en la más completa miseria económica, justo antes del estallido social. En esos días, Rimbaud deambula perdido por las calles, se introduce dentro del laberinto de pasadizos y callejuelas, bebe a cualquier hora y descuida su higiene por completo.

¿Por qué la figura de Rimbaud despierta tantas pasiones? Las razones para ello son variadas. Por un lado, representa al poeta que rompe con su vida y que abraza el ideal revolucionario, si bien es cierto que por escaso tiempo. Por otro lado, la inusitada fuerza y calidad de sus poemas resulta perturbadora, arrebatadoramente apasionada. Es un ser capaz de transformarse en otro deslumbrante, un hombre complejo, atormentado y con una misión cuando tan sólo tenía 16 o 17 años. Por último, destaca en Rimbaud el aparente secretismo de algunos aspectos de su vida, un oscurantismo alimentado por el contenido de las misivas que envía a su escueto grupo de conocidos. Este es el caso de lo acaecido tras la capitulación de París. En efecto, en su poema *El corazón robado* parece referirse a un episodio de sodomía cuando es detenido por los soldados y supuestamente sometido a vejaciones sexuales de todo tipo (*El corazón robado* podría ser una metáfora acerca de la violencia sexual ejercida sobre el poeta por los militares). Del mismo modo, resulta en vano omitir el episodio del disparo de su amante Verlaine sobre el joven poeta, al que hiere en una mano. Verlaine camina hasta el pasadizo de las galerías Saint-Hubert, compra un cargador y una caja de municiones por 23 francos y, después de comprobar desesperado que Rimbaud lo fuese a abandonar, descarga colérico el arma sobre éste. El alma de Rimbaud ha explotado, se ha revolucionado por completo y ahora se le puede ver vagabundeando por las calles, alimentándose como malamente puede y dejando frases como "Me cago en dios" escritas compulsivamente en los bancos públicos.

"Daba asco ver aún alzada la Bastilla,
con sus muros leprosos, contando lo ocurrido
y encerrándonos siempre en su prisión de sombra.
¡Ciudadano!, el pasado siniestro, entre estertores
se derrumbaba al fin, al conquistar la torre.
Algo como el amor el corazón henchía
al tener nuestros hijos contra el pecho, abrazados.
Y, como los caballos de ollares turbulentos,
íbamos, bravos, fuertes, y nos latía aquí.
Íbamos bajo el sol, así, la frente alzada,
por París. Se paraban ante nuestros harapos.
¡Por fin! ¡Éramos Hombres! Pero estábamos lívidos,
Sire, aunque embriagados de esperanzas atroces:
y cuando al fin llegamos ante las negras torres,
blandiendo los clarines y las ramas de roble,
con las lanzas alzadas... ya no sentimos odio,
¡Nos creímos tan fuertes que quisimos ser mansos!
¡Desde aquel día heroico, andamos como locos!
Oleadas de obreros han tomado la calle
y, malditos, caminan, muchedumbre que espectros
sombríos acrecienta, hacia el hogar del rico:
yo corro junto a ellos a matar al chivato:
corro por París, negro, con el martillo al hombro,
hosco, por los rincones, liquidando a truhanes..."
Arthur Rimbaud

El *enfant terrible* encarna como pocos esa visión de rebelión contra la sociedad burguesa y el estilo de vida transgresor y maldito, un poeta que siempre iba "con los puños metidos en los bolsillos rotos" (de su poema "*Ma boheme*") y para quien era "la vida misma la que está desapareciendo". Su legado es fácilmente reconocible. Sesenta años después de derrotada la gesta de la Comuna, los artistas franceses comprometidos con el socialismo desfilaron con pancartas en las que se leían proclamas de recuerdo a Rimbaud o Courbet. Su obra y persona habrían de quedar ya como un referente artístico y político inevitable y, con su muerte, nacía irremediablemente el mito.

El estilo de vida de Rimbaud y lo que representa alcanzará unos insólitos ecos; desde los realvisceralistas de la novela *Los detectives salvajes* de Bolaño, hasta la adopción de su nombre por otra de las grandes figuras del arte revolucionario durante la década de los setenta del siglo pasado: Penny Rimbaud, cuyo auténtico nombre era bien distinto (Jeremy John Ratter), quien en 1967 abre una casa llamada Dial

House que convierte en comuna y centro del activismo anarcopacifista inglés. Posteriormente, crea Exit -como proyecto de perfomance político al estilo fluxus- y, justo diez años más tarde, cuando ya ronda los cuarenta años, funda la mítica banda anarquista Crass. Al igual que otros tantos protagonistas de esta historia (como Arthur Cravan, el poeta boxeador), en Arthur Rimbaud vemos al poeta, al amante, al homosexual, al bohemio y, en sus últimos años, al traficante de armas en países exóticos y remotos. Por ello no resulta caprichoso que Rimbaud sea ya un símbolo del postrromanticismo militante y de esa nueva sensibilidad defendida por todo un espectro de artistas, lumpen politizado, militantes ortodoxos, artistas bohemios, punks, anarquistas o neomarxistas.

Proudhon compartía junto a su amigo Courbet la visión de un nuevo tiempo y unos nuevos ideales. El pensador anarquista defendía "un arte nuevo que se agita concebido en las entrañas de la Revolución". Era un presentimiento que luego se transformó en una realidad y que explotó a comienzos del siglo XX. Eran los poetas y los defensores de la cultura los que, según la visión anarquista, indicaban las fisuras del sistema, sus errores, adivinando nuevas formas y rompiendo con la tradición y los valores establecidos. El arte debía ser efímero, *exigía ser reinventado* constantemente.

"No, ¡Esas suciedades son de nuestros padres! El pueblo ya no es una puta. Sólo tres pasos y hemos reducido a polvo tu Bastilla. Bestia que sudaba sangre en cada piedra ¡Cuan horrible era contemplarla de pie con sus leprosos muros, que nos contaba todo mientras día a día sufríamos su sombra! ¡Ciudadano! ¡Ciudadano!, el pasado sombrío se hundía, agonizaba, cuando tomamos la Torre. En el corazón sentimos algo así como amor y abrazamos a nuestros hijos contra nuestros pechos. Y como caballos, resoplando por las narices, avanzábamos fieros y fuertes y algo nos latía aquí... marchábamos al sol, con la frente muy alta, por París. Nuestros sucios vestidos en vanguardia".

Arthur Rimbaud

La Comuna de París, igualmente, fue el inicio de historias que desde entonces han discurrido siempre por los caminos de la interpretación, la mística y el rostro casi clandestino que, casi siempre, tuvo el arte social y sus protagonistas más radicales. Isidore-Lucien Ducasse, conocido como el Conde Lautréamont, desapareció para siempre aquél día entre las calles que ardían de París y, curiosamente (con la evidente carga histórica de ello), su cadáver fue exhumado en 1917 por uno de los primeros y más significativos surrealistas, Louis Aragón, quien trabajaba en el Hospital de Valde-Grace. Su legado fue un único y célebre

libro *Les Chants de Maldoror* y de su biografía o datos personales poco o nada se sabe, únicamente conocemos que nació en Montevideo y que falleció en París, lo que podría llevar a que algunos hablen de él como si de un fantasma se tratase a no ser por una serie de cartas enviadas por él a su editor y que sobrevivieron al paso del tiempo. Esta desaparición de la vida real supuso para algunos un emergente renacimiento de la historia de los escritores rupturistas y utópicos que han sabido dejar un rastro tras de sí plagado de enigmas. Guy Debord también desapareció de la vida pública (aunque nunca estuvo interesado lo más mínimo en ella) tras los sucesos de mayo de 1968, sobre todo con la disolución de la I.S. en 1972 y, cuando la prensa quiso saber de él para implicarlo en la oscura muerte de su amigo y mecenas cinematográfico Gerard Lebovici, lo acusaron de pertenecer a esa otra realidad que amenaza la vida cotidiana, esa otra realidad que se representa plagada de disidentes de la vida pública, de las relaciones sociales, terroristas, gurús y sobre lo que subyace aquello que afirmó el mismo Debord acerca de que "cada periodo tiene su vocabulario para exorcizar los fantasmas que lo importunan".

[El plan de Arthur Cravan era sencillo: tomar el mundo por la fuerza. Y su revista Maintenant, impresa sobre papel marrón de embalar, contenía numerosos artículos firmados por otros tantos colaboradores, cada uno con un nombre distinto pero que, realmente, todos eran Cravan. Admiraba los inventos y avances mecánicos que tuvieran que ver con la velocidad y el maquinismo, lo mismo que los futuristas, aunque a éstos dijera despreciar. Bueno, Cravan despreciaba a casi todo el mundo, a la pintura y la escultura, a casi todos los poetas. Tras estallar el horror de la guerra mundial y ser reclamado por su país, huye a distintos países para, al caer batido en la lona del ring por el invencible Johnson, ir a parar a Nueva York. Allí no era un desconocido, Duchamp y su grupo habían oído hablar de él como de un cruzado que había incluido Nueva York en el itinerario de su particular conquista del mundo a base de escándalos y puñetazos]

LA MUERTE

La muerte, el abandono voluntario y, en ocasiones, el suicidio como máxima expresión de libertad y autodeterminación marcaron la vida de buena parte de esta historia y de sus autores. Los años vividos, en una experiencia que marcó profundamente a quienes se adelantaron a su tiempo y el hecho de comprobar dolorosamente cómo la sociedad había cedido más bien poco esa mentalidad irrespirable que provocó la reacción, serán un legado difícil de digerir para muchos; un espejo, éste, que escribirá el epitafio individual de algunos de los más destacados. El

escritor Jack London, expulsado y despreciado del Partido Socialista, murió como consecuencia de una sobredosis de morfina. Mayakovski, tras ser arrinconado por el régimen, se suicidó en abril de 1930 y el dadaísta Jacques Vaché fallecía en la habitación de un hotel por una masiva ingestión de opio en extrañas circunstancias.

Esa *L´imagination an pouvoir,* que explotará durante el mayo francés, fue el resultado de un proceso de descomposición de parte del Poder, en concreto de la cultura oficial, frente a un arte popular y revolucionario que comienza a gestarse a finales del siglo XIX y que es defendido abiertamente a comienzos del siglo XX. La idea podía ser algo similar a que si "todo el mundo es artista" (Joseph Beuys), entonces "cualquiera puede hacerlo" (punk). El arte se democratiza y la imaginación, entonces, asalta la cultura despedazándola. Ya no se trata de un mero entretenimiento o, incluso, de la democratización de la cultura, sino de hacer la revolución sin ningún intermediario. El resultado final de esa creatividad era, tanto para dadaístas, surrealistas, fluxus y punks, algo desconocido e inesperado. Este azar lo hacía fascinante al participar en un juego aún sin vencedores, en una aventura aún por escribir, una diversión que podría devengar un altísimo precio. Esas acciones descritas por la vanguardia de los años veinte y treinta aún no habían recibido el calificativo de "experimental". Aún así, John Cage, varias décadas más tarde de la aparición del Cabaret Voltaire, señalará que "la palabra experimental es válida siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino como un acto cuyo resultado es simplemente desconocido".

En lo sucesivo, las vanguardias partirán del intento de afianzar esa ruptura entre la función histórica del arte en la sociedad burguesa con la exigencia de que el arte participe de la vida y del mundo. Los situacionistas, de la mano de las primeras y decisivas aportaciones de Henri Lefebvre, también participan de este romanticismo revolucionario o, más correctamente, surrealismo y situacionismo nacen de esa evolución propia del romanticismo del siglo XIX adaptada a un mundo cambiante. Los referentes de la vanguardia son los que se han llamado como "terroristas literarios" (Lefebvre), siendo uno de los casos más palpables Baudelaire, referentes que, en determinados casos, hay que sumarles la teoría política radical ortodoxa. En este último caso, aún partiendo de las ideas de Marx, se optó, frecuentemente, por los malditos de la política revolucionaria: el mismo Lefebvre, Courbet, Rosa Luxemburgo, George Lukacs, etc. Las vanguardias representaron la idea del marxista polaco Leszek Kolakowski de "la izquierda como negación" mediante un asalto a la cultura de forma virulenta y sistemática y que contó mayoritariamente con la incomprensión y el recelo de la misma izquierda.

"Qué bien hiciste en marchar, Arthur Rimbaud. Tuviste razón al abandonar los bulevares de los perezosos, los cafetines de los mea-liras, para buscar en cambio el infierno de las bestias, el comercio de los granujas y el saludo de los simples"
René Char

En esta cruzada antiliteraria y antiartística el rechazo no sólo alcanzó a artistas sino, como no podía ser de otra manera, la explosión tocó de lleno a los críticos de arte que por miembros de la Internacional Situacionista -durante una reunión de la Asamblea General de Críticos de Arte en Bélgica- fueron llamados "imbéciles, parciales e incoherentes" e invitándolos a desaparecer, toda vez que "ahora es en la Internacional Situacionista donde se organiza la actividad artística unitaria del futuro. No tenéis ya nada que decir. La I.S. no os dejará ningún lugar. Os reduciremos al hambre", comentarios estos que distribuyeron en forma de pasquines al forzar su entrada en la reunión y arrojar octavillas sobre los críticos allí reunidos. Esta visceralidad también se manifestó en el interior del punk como movimiento y en la tarea por parte de los críticos en analizar el fenómeno casi siempre como forma de fortalecer el engranaje de la industria. Los críticos, de este modo, se convertieron en los nuevos sacerdotes de la industria cultural al convertir a las personas protagonistas de las nuevas rupturas en el lado amable y siempre capturable de los objetivos de las cámaras, del campo del espectáculo, de otra escasa interrupción en la vida cotidiana de las grandes ciudades.

El anarquismo fue, precisamente, heredero del pensamiento romántico y dotó al arte de un profundo sentido antiprofesional y antielitista. Para la estética anarquista poco importa la destreza técnica si es la creatividad la fuerza realmente trascendental y revolucionaria, es la imaginación sin límites contra el poder, idea que será desarrollada y plasmada colectivamente durante el mayo francés. Es por esta razón por la que la noción de acción directa -como acto creador, sin intermediarios, individualista y rebelde- se comenzó a utilizar para designar un nuevo tipo de mentalidad que rompía con la idea de arte elevado, ajeno a una clase que no fuera la burguesa. El arte inicia su superación al ser defendida su realización por la totalidad del pueblo, sin distinción alguna. Al democratizar, de esta forma, la idea de arte, todos pasan a ser, de alguna manera, artistas de pleno derecho. Ya no hay separaciones entre creadores y observadores, sino que todos son partícipes de ese mismo arte creador, una idea que se mantendrá en los sesenta con el Living Theatre. El arte en forma de *happenings* era la materialización -muy parcial, lógicamente- de la utopía anarquista de un proyecto y arte colectivo generalizado. Era arte al servicio del pueblo bajo la máxima de "el arte por el arte". No obstante, a pesar de un pensamiento más o

menos afín, los anarquistas no siempre profesaron unanimidad a la hora de designar históricamente un periodo de referencia para su utopía posible y, con frecuencia, acudieron al artista medieval que creaba según las inquietudes y los sentimientos de la masa, del pueblo, ya sea desde el punto de vista religioso o filosófico. Pueblo y arte, entonces, parecían unidos y los artistas eran considerados, ante todo, como trabajadores. Otro caso es el de los trovadores, al menos inicialmente, cuando su actividad era una forma de expresión cultural propia de las clases más populares, aunque más tarde su actividad fuera apropiada por la nobleza. El artista y, más concretamente el poeta, estaba más cercano a la videncia que a la adoración, al asceta más que al sacerdote, eran videntes porque anunciaban los signos que vislumbraban.

Este tipo de ideas conducen a que, a finales del siglo XIX, en Francia se fundase el grupo Arte Social de la mano de militantes sindicalistas libertarios que se autoproclamarán como "la forma social del movimiento revolucionario destinado a reemplazar al Estado". Resulta elocuente afirmar que este afán por la promoción del arte y la cultura coincide con el periodo del terrorismo anarquista en Europa, Estados Unidos y Rusia. A partir de entonces, el grupo inició una febril campaña cultural en los barrios populares de París, publicando una revista bajo el mismo nombre -dirigida a crear una verdadera cultura revolucionaria proletaria- y defendiendo explícitamente el arte como un arma revolucionaria. Setenta y cinco años más tarde, con el surgir de una nueva generación de jóvenes punks en Inglaterra, se recuperó esta idea de rebeldía a través de la cultura, un arte de enfrentamiento que condujo a que sus mismos protagonistas expresaran su rechazo de diversas formas (constituyendo comunas de signo libertario, tomando casas para proyectos sociales, participando activamente en organizaciones políticas o, en aislados casos, siendo detenidos bajo la acusación de colaboración o pertenencia a banda armada, como la experiencia de los Subhumans canadienses). Una de las cabezas visibles del grupo Arte Social, Fernand Pelloutier, a pesar de esa proclama clara a favor de la sedición, expresó su deseo de que ningún miembro de la organización fuera obligado a compartir una estética artística determinada. Por lo tanto, había libertad de formas, pero la idea era patente y, en ello, no había discusión posible. La idea era el cambio social.

"El espectáculo es heredero de la debilidad del proyecto filosófico occidental que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del ver, de la misma forma que se funda sobre el despliegue incesante de la racionalidad técnica precisa que parte de este pensamiento. No realiza la filosofía, filosofa la realidad. Es la vida concreta de todo lo que se ha degradado en universo especulativo"

La separación consumada (I.S. #11)

Uno de los elementos que a priori separaba a los anarquistas simpatizantes del arte, cuando no artistas anarquistas y otros anarquistas (como muchos seguidores de Bakunin), fue la casi unánime desautorización, por parte del sector artístico, de la violencia y el terrorismo anarquista que golpea Europa y otros lugares del mundo en la última década del siglo XIX. Pero no siempre fue así y hubo importantes excepciones. Este es el caso del anarquista y famoso crítico de arte Félix Feneon (1861-1944), quien llegó a ser un buen amigo de Van Gogh. Un suceso puso en el punto de mira no sólo a Feneon, sino a un buen número de artistas socialmente comprometidos con las ideas anarquistas. Este hecho crucial fue el atentado que cometió el ácrata Auguste Vaillant al lanzar una bomba en la Cámara de los Diputados de Francia en 1893, acción por la cual será asesinado en la guillotina. Tras la acción, se dictaron leyes antianarquistas, sobre todo cuando se vió que no era un acto aislado, sino que el presidente Carnot había sido también asesinado por anarquistas haciendo uso de una daga que llevaba una inscripción en la que se podía leer: "Venganza por Vaillant". Otro activista, Emile Henry, también fue autor de una bomba en una cafetería, siendo ajusticiado por guillotina y, años más tarde, el fundador del surrealismo, André Breton, en la línea provocadora propia del movimiento surrealista, definió la acción de Henry como "una formidable expresión de rebeldía individual". De este modo, se tejió la idea que predominará en este periodo a partir de la que se han escrito tantos libros: la existencia de una vasta red conspirativa a escala mundial de signo anarquista, algo nunca demostrado. Aún a pesar de que el anarquismo desarrollaba una extensa actividad cultural fueron las acciones de un sector del movimiento anarquista las que atrajeron al mundo del cine, el cual explotó la idea del anarquista jacobino amante de la dinamita para crear inverosímiles tramas.

El pintor Luce o el mismo Feneon fueron detenidos acusados de terrorismo, mientras que otros escritores y críticos de arte como Paul Adam (quién había dicho del célebre Ravachol que era un "santo") abandonaron apresuradamente el país evitando de esta manera ser detenidos. Al parecer, en el mismo domicilio de Feneon, se halló mercurio y detonadores que, presumiblemente, se los había entregado Emile Henry para su acción. El pintor Kees Van Dongen, quién también colaboró con publicaciones libertarias, ilustra el ambiente existente en una parte de la escena artística cuando afirmo haber conocido a "un caballero llamado Félix Feneon. Lo conocí porque él era anarquista. Todos éramos anarquistas sin tirar bombas. Teníamos ese tipo de ideas".

Bajo la forma romántica y su ideario vitalista, surgieron los primeros signos de lo que iba a suponer la revolución surrealista unos cien años después de su aparición como movimiento. La poesía enarbo-

lada por el romanticismo -principal arma del surrealismo- defenderá la importancia de lo que se denominó la "sensación activa" y que, en el caso del romántico Novalis, se expresó como la forma de "adueñarse del órgano del sentir igual que el del pensar". La revolución del espíritu de Dadá y del surrealismo serán, sin lugar a dudas, el incontrolable y anárquico estallido de "la expresión del modo de sentir" expresada por Baudelaire.

Los movimientos de vanguardia habían penetrado en el campo del arte y la cultura por la puerta de atrás, con nocturnidad y sin que, en un principio, despertasen grandes expectativas. Por eso, la vanguardia representó el valor de lo cualitativo sobre el mundo cuantitativo, entrando, de esta forma, en un terreno hasta entonces reservado a una elite y a un modo de ver y vivir el mundo. Era, en cierta medida, una forma de robo organizado a escala mundial.

SOMOS LAS FLORES EN LA PAPELERA
SOMOS EL VENENO EN TU MAQUINARIA HUMANA
SOMOS EL FUTURO
TU FUTURO
Sex Pistols *"God save the queen"*

Se estaba gestando un nuevo lenguaje que hablaba su propio idioma. Si "las palabras trabajan por cuenta de la organización dominante" (Internacional Situacionista) había que buscar un vaso comunicante entre las aspiraciones del ser humano -alienado hasta el extremo- y las ideas revolucionarias, pero había que hacerlo de distinta manera, con otro punto de partida. Si se rompía ese discurso recurrente y monolítico se podría empezar a considerar la idea de que lo imposible era posible. La sociedad burguesa cumplía el papel encomendado a la perfección y mutaba regularmente hacia aquello que el sistema dominante requería para detener a las fuerzas disidentes que amenazaban la estabilidad de ese contrato social, contrato que nunca existió como tal. El truco había sido desvelado por muchos y para algunos esto ya no convencía en absoluto. Aún así, era un lenguaje caduco pero efectivo, ya que mantenía la certeza en los hombres de que nada era posible en la dirección de una nueva sociedad y en las antípodas de la miseria existente, es decir, era un problema -que los situacionistas hábilmente pudieron percibir décadas más tarde- de comunicación, cuando tan sólo las palabras discurrían en una dirección (de arriba hacia abajo) y cuando, ni tan siquiera, el proletariado tenía conciencia de sí mismo. Para los situacionistas la poesía era "el momento revolucionario del lenguaje, inseparable como tal de los momentos revolucionarios de la

historia y la vida personal". Pero la dominación y su aparato tecnológico se hicieron, poco a poco, con los signos y palabras de la revolución en medio de una frenética recuperación. Declarada la guerra y preparados cada uno de los ejércitos, el campo de batalla esperaba a los combatientes. La revolución debía ser reinventada y el palacio asaltado, saqueado y colectivizado.

Los futuristas en París (1912). De izquierda a derecha: Luigi Russolo, Carlo Carrá, F.T. Marinetti, Umberto Boccioni y Gino Severini

Capítulo Segundo

[LA NEGACIÓN EN LAS CATARATAS DE LA VIDA]

[Agosto de 1969, barrio de Nothing Hill (Londres). Las calles están rebosantes de gentes venidas de todo Londres para asistir al Carnaval del barrio, pero las cosas ese año iban a ser un tanto distintas. Junto a bellas mujeres que se presentaban como candidatas a reinas del carnaval una visión hace palidecer a los asistentes al acto. De pronto, en mitad de la calle hizo su aparición una chica con una enorme jeringa atada a su brazo. Era la candidata que el grupo prosituacionista londinense King Mob presentó como "Miss Nothing Hill 69". Su nombre, extraído de las famosas revueltas de Gordon en 1780, es traducible como "Rey de la muchedumbre o turba". Cuando las prisiones son asaltadas y sus presos liberados pudiendo verse pintada la frase que afirmaba haber sido puestos en libertad por "su majestad el Rey de la Turba" escrita sobre las paredes de la prisión de Newgate. Tiempo antes, las tensiones con la tiranía desatada por los terratenientes católicos sobre la población devinieron en saqueos generalizados y la destrucción de los Juzgados. De hecho, se considera que la acción por parte de la encolerizada muchedumbre fue el anticipo de los sucesos propios de la Revolución Francesa]

Los orígenes del llamado "arte proletario" se remontan formalmente al pensamiento del anarquista francés Claude Albert, (y, pocos después, a Marcel Martinet) quien, en 1913, publicó un artículo titulado *L´art proletarien*. A pesar de ello y casi de forma profética, Trotsky decía, en 1908, lo siguiente:

"¿Veis? Visitar las exposiciones de arte es un acto violento que perpetramos sobre nosotros mismos. Esta forma de expresar el placer artístico expresa el terrible barbarismo capitalista (...). Tomemos un paisaje ¿qué es? Un pedazo de naturaleza, amputada arbitrariamente, colgado en una pared (...) Después, cuando todas las paredes están cubiertas de cuadros, algunas veces colocados en dos o tres filas, lo llaman galería de arte o exposición"

Esas galerías, esos pasillos y esa estructura de hormigón armado serían, décadas más tarde, objetos de enfrentamiento, a la vez que símbolo trágico del triunfo de la cultura y el arte burgués, con su consiguiente visión del mundo. La cárcel en la ciudad. La disciplina de la fábrica en la ciudad. Esta era la consigna. Edificios que vieron como se desarrollaron ante ellos piquetes y manifestaciones, interrupciones violentas de su actividad y declaraciones en las que se llamaba a su destrucción física.

[El asalto]

[Otro tiempo, otro lugar. Madrid, un día de mayo de 2005. En un céntrico espacio cultural, cuarenta personas están viendo una serie de vídeos en los que se ve a Valeri Scherstijanoi recitando poesías de futuristas rusos, a la vez que habla (o lo intenta) con los animales de un zoológico. De repente, Valeri irrumpe en la oscura sala sorprendiendo a los asistentes. Su contundente voz retumba entre las paredes. Una tras otra, las hojas de una libreta comienzan a caer al suelo desde un atril. Hay risas, algunos se miran incrédulos, otros aplauden...Valeri hace gestos imposibles, grita, aúlla y lanza, de vez en cuando, incoherentes frases en castellano (una de ellas dice: "El perro está mojado en la calle", repitiéndola incansablemente). El acto de lectura de poesía futurista concluye con Valeri haciendo gárgaras mientras bebe agua en una botella y recita poesía simultáneamente. Salimos de la sala. Nadie pronuncia una palabra. Unas caras se encuentran con otras, estupefactas].

La historia puede ser descrita como un gran hilo conductor que transporta y transmite la corriente alterna a través de los años, las ciudades, las personas y los momentos. La transgresión de un acto como el

descrito, aún a pesar de la distancia temporal e ideológica, tras casi cien años de inauguración del futurismo, nos debe conducir a analizar el dispositivo de queroseno de este movimiento.

Marinetti en su visita a la Unión Soviética en donde fue boicoteado por los futuristas rusos. Moscú, 1914.

En efecto, el primer asalto virulento y organizado que, desde el terreno del arte, se efectuó contra la sociedad se produce a comienzos del siglo XX. El 20 de febrero de 1909 el italiano Filippo Tommaso Marinetti publica el primer manifiesto del movimiento futurista en el periódico *Le Figaro* e niciando un estilo que luego fue imitado: primero es el manifiesto y luego el movimiento. A pesar de que ya el cubismo planteó que los artistas representaban la punta de lanza en pro de todo aquello considerado como "moderno", fueron los futuristas quienes, de una manera organizada y metódica, dirigieron su esfuerzo a la provocación. El futurismo de Marinetti y los suyos llamaba a "una lucha sin cuartel contra los candidatos que pactaban con los viejos y los curas". Imbuidos por una gran exaltación patriótica y el amor por la máquina de la guerra dirán, dos años más tarde del primigenio manifiesto, que en Italia debía borrarse todo recuerdo o referencia a la anterior grandeza romana. Otros futuristas como Boccioni, Severini, Carra o

Russolo en un manifiesto dirigido a los jóvenes artistas de Italia declaraban abiertamente el combate contra "la religión fanática, inconsciente y *snob* del pasado, alimentada por la nefasta existencia de los museos". Los futuristas eran fanáticos de las carreras de coches, la velocidad de las locomotoras y "el fulgor de las lunas eléctricas" y decían moverse "por una fuerza compulsiva e incendiaria". Sorprendentemente, Marinetti ya en 1933 defendía el uso del nuevo medio de comunicación: la televisión, así como lanzó la idea de la creación futura de teletacto, teleolfato y telegusto, todo ello para exaltar la nación italiana como punta de lanza del mundo entero.

La presencia y difusión del futurismo entre los italianos y, más específicamente, entre la clase trabajadora, fue formidable. Gramsci, en una carta enviada a Trotski, decía que los futuristas antes de la guerra ya eran muy populares y sus publicaciones eran leídas con interés por los trabajadores. La mayor publicación futurista Lacerba tenía, nada más y nada menos, que una tirada de 20.000 ejemplares y se vendía ampliamente en las fábricas. De forma cotidiana, en algunos actos organizados por los futuristas, cuando eran agredidos por los aristócratas y burgueses, los trabajadores se ponían de parte de los futuristas y los ayudaban.

"Es la vida la gran enemiga del futurismo, la vida con todos sus pesares, desfallecimientos, ruinas, con todas sus luchas mal resueltas, con todos sus ataques, con todo aquello que llamamos fuerzas tentaculares minuciosas del día, de todos los días que pasan, que nos envuelven, que nos arrastran, encadenan y encierran y que en un momento dado nos impiden avanzar diciéndonos: es inútil (...) ¡El pesimismo! ¡He aquí el enemigo del futurismo, de ahí verdaderamente la grandeza del peligroso enemigo a derrotar! Cuando se debe combatir contra pedantes, críticos estúpidos o profesores fosilizados, la lucha no es peligrosa si se siente valor. Lo que se debe combatir es precisamente ese pesimismo renaciente que es el peso de los siglos, el peso de la literatura, el peso de los esfuerzos ya cumplidos, el peso de todos los dolores de la humanidad y que el artista lleva dentro de sí mismo, de alguna manera, como una trágica central eléctrica que descarga continuamente contra todos los esfuerzos innovadores".
Marinetti

Por lo tanto, la seña de identidad de los futuristas será la hiperexaltación de la modernidad. Una modernidad que, según éstos, pasaba por la destrucción de lo ya existente, plasmándose en los museos. Soñaban, en efecto, con grandes ciudades militarizadas e industriales, defendiendo ideas para Venecia como la de "rellenar los apestosos canales con los escombros de los ruinosos y sucios palacios".

El problema no era tanto el pasado en sí mismo sino la idea que subyacía tras éste, es decir, la del culto y adoración hacia las formas culturales burguesas y nostálgicas. Su entusiasmo destructor se dirigía contra "todo lo apolillado, mugriento y corroído por el tiempo", proclamándose "vía libre a los jóvenes, a los violentos y a los temerarios". Su propuesta era claramente por y para la juventud, una perspectiva exultante de la juventud que calará en Italia cuando Mussolini hace su aparición y accede al poder en 1922. La doctrina del fascismo, como veremos, tenía unos rasgos muy coincidentes con ciertas tesis futuristas. En palabras de Mussolini "únicamente la guerra pone en la máxima tensión todas las energías humanas y marca con un sello de nobleza a los pueblos que tienen el valor de afrontarla. El fascismo traslada este espíritu antipacifista a la vida de los individuos". La ideología fascista, entonces, era considerada como "la nueva fórmula de la vida italiana".

Los futuristas italianos creían férreamente en la guerra como acto liberador y purificador. Considerada como la belleza máxima, la guerra era defendida porque "combina los disparos, los cañones, el alto el fuego, las fragancias y el hedor de la putrefacción en una sinfonía (...) crea una nueva arquitectura con las espirales de humo de pueblos ardiendo". Por este tipo de razones, Marinetti fue boicoteado e insultado cuando en 1913 viajó a Moscú, acciones éstas llevadas a cabo por los militantes futuristas rusos que, por el contrario, rechazaban su defensa del nacionalismo y el militarismo italiano. Pero no sólo contó con el rechazo expreso de los futuristas, sino que también los dadaístas franceses boicotean a Marinetti diez años después de que éste escribiera el manifiesto futurista. Los surrealistas franceses, por su parte, también harán una llamada al rechazo hacia éste cuando visita París durante los años treinta.

Este espíritu futurista encuentra también su expresión en Apollinaire -una figura radicalmente opuesta a dadaístas como Arthur Cravan quien, incluso, lo intentaría retar a un duelo a muerte a causa del ardor y el amor patriótico del primero- quien, en medio de los fogonazos y la metralla, escribía versos acerca de la brillantez metálica de los grandes y temibles cañones que escupían fuego.

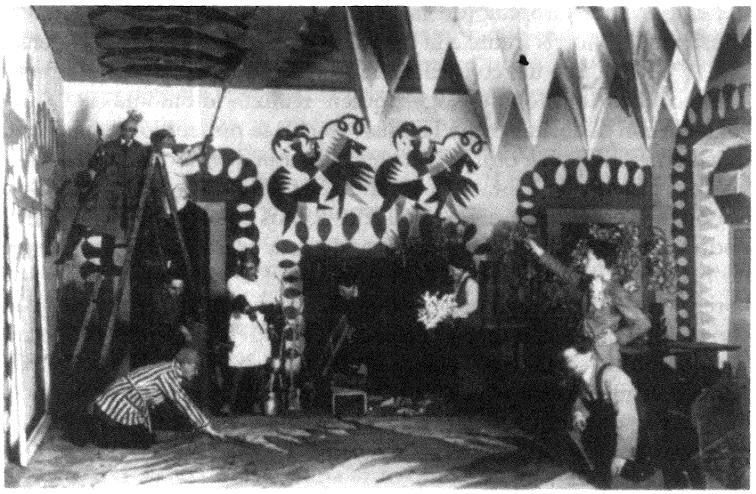
A comienzos de siglo, los años transcurrían bajo el influjo de una época que giraba en torno a la idealización extrema de la máquina y la tecnología, y ello debe ser analizado en su justa medida. De este modo, no podemos obviar lo que implica esta creencia, esto es, la racionalización de un orden, la mistificación de los engranajes y los inventos, la geometría triunfante y un orden, generalmente, controlado hasta el último detalle. No se trataba ya de las visiones propias de la ciencia ficción de H.G Wells, sino de la identificación del mundo moderno con el de la máquina. El progreso era imparable y la modernidad viajaba con este empuje. Las máquinas eran sinónimo también de esteticismo

perfecto, de formas matemáticas intocables, de productos creados por el hombre para su dominio y de reacción ante el gusto tradicional burgués (recargado, pletórico de ornamentaciones, etc). Así, los Estados Unidos fueron considerados por muchos, incluso para el revolucionario ruso Mayakovski, como el centro de gravedad de este fenómeno de dominio de la máquina. Este efecto no era caprichoso, ya que la percepción de los grandes edificios del centro urbano de las grandes ciudades estadounidenses hacía erguir a éstos como auténticos nuevos dioses, desafiando hacia arriba, siempre en dirección ascendente, hacia un cielo antes reservado a los edificios religiosos. Ahora había un nuevo dios. El capitalismo industrial y la modernidad suponían la ideología del progreso, pero los futuristas comunistas rusos oponían a este imperio de las finanzas y los grandes negocios la visión frecuente de un mundo en que el proletariado hubiera dominado a la máquina, la hubiera sometido a su voluntad y, finalmente, hubiera extirpado cualquier atisbo de vuelta al pasado, pasado que era para el proletariado el infierno mismo, es decir, el feudalismo. La emancipación, decían los futuristas, venía de la mano de esas increíbles moles ante las que el ciudadano, el viandante, el religioso, el incrédulo, se sometían, sentían temor y, con frecuencia, rechazaban. La cúspide de los grandes edificios evocaba el futuro, miraba hacia arriba como una forma poética de idealizar el mundo y de dar la espalda al pasado y a todo lo caduco.

Resulta necesario referirnos a la idea subyacente en la construcción de edificios cada vez más altos pero que, al mismo tiempo, ocupaban una superficie terrestre pequeña. Bajo estas construcciones no operaba otra razón que la especifícamente mercantil, es decir, era una ascensión hacia el cielo en busca de dinero. Un mayor número de trabajadores podrían albergar estas grandes contrucciones, mayor número de pobres inquilinos aunque los negocios funcionaran de la misma forma en el piso segundo que en el duodécimo. Así de sencillo. Es más, la visión de la gran corporación económica controlando desde lo alto la ciudad evoca, sin lugar a dudas, fortaleza y dominio y, para el alto directivo, *la contemplación de un mundo que fluye abajo, lejano pero controlable,* conduciéndonos a la visión de una persona que observa el mundo a través de los ojos del mismo Dios. Este efecto no fue antes, ni es tampoco ahora, casual. Esto era lo que algunos denominaron como "armarios para archivar a seres humanos", sin ningún empeño funcional sino tan sólo especulativo y que, para Lloyd Wright, venía a suponer la siguiente idea:

"La expresión típica de la ciudad es el establo humano, un pesebre poblado por la manada, lista para ser ordeñada por el sistema que mantiene dóciles a los animales con el forraje que les pone en el pesebre y con el calor que la multitud infunde en la multitud".

El matrimonio entre la estética arquitectónica y el valor especulativo fue, desde un comienzo, un matrimonio feliz y una próspera empresa. Para los grandes edificios que se levantaban hacia el cielo, la belleza o lo estético carecían de gran importancia, era otro el sentido de su desarrollo: la hazaña, el mensaje comercial y la mejor distribución de recursos humanos y materiales.



Preparativos para una fiesta futurista, 1923

La visión arquitectónica de Le Corbusier era radicalmente transgresora. En éste pueden vislumbrarse las raíces de la moderna alienación al preconizarse la perdida de fronteras entre la fábrica y los hogares. Era la simbiosis perfecta para que cualquier proletario renunciase a la idea de la revolución, toda vez que su orden social y su completa armonía se basaban en "crear el espíritu de la producción en serie" dentro de la vida diaria de una ciudad moderna e industrializada (¿Cómo evitar no evocar las ideas desplegadas por Lefebvre o la Internacional Situacionista en torno a la crítica del urbanismo y la alienación?). Para Le Corbusier el hogar no era otra cosa que una "máquina para vivir", concluyendo con la idea de "Arquitectura o Revolución. La Revolución puede ser evitada". La fábrica -vista entonces como el infierno en la Tierra- pasaba a ocupar todos los aspectos de la vida del hombre, es decir, se trataba de vanagloriar y convivir con la idea de la fábrica y la productividad para evitar que los insalvables antagonismos de clase y la presión del efervescente movimiento obrero revolucionario pudieran hacer saltar en pedazos la sociedad. Nociones como beneficios, productividad, en defintiva, orden social, desplegadas en la fábrica debían alcanzar por completo la vida de los seres humanos en

un alarde sin tapujos de la ideología de la mercancía en y sobre los seres humanos. De este modo, la visión de algunos socialistas como William Morris -que concibió una sociedad en donde el arte se extendiera a todos los aspectos de la vida- de vuelta o ensoñación al medievo, de postura contraria a la sociedad industrial, del trabajador y artista como un artesano feliz, quedaba hecha añicos. Una postura que describió claramente Walter Gropius (de la Escuela Bauhaus) afirmando que "la oposición de Morris frente a la máquina no podrá contener las aguas".

En el caso del constructivismo y, en concreto, el del diseñador húngaro Laszlo Moholy-Nagy (quien realizó fotomontajes y tuvo contacto con dadaístas como Hannah Hoch), se pretendió humanizar la ingenieria moderna y otorgar una herramienta de armonía y emancipación a la clase trabajadora. Ideas como que "ser usuario de las máquinas es poseer el espíritu del siglo (...). Todos somos iguales ante la máquina" podrían resumir su ideario, justificando esta exaltación al señalar que no había sido caprichoso el hecho de que los grandes movimientos obreros de carácter revolucionario hubieran coincidido temporalmente con el auge de la máquina y la tecnología moderna. La idea de "tecnología-máquina-socialismo" era, para el constructivista, algo indisoluble, aunque el mismo constructivismo no se reclamase como proletario o capitalista, sino como el culto a la imagineria visual, a la muerte de las palabras. Era "el socialismo de la visión".

EL CATACLISMO

No resulta extraño que el cataclismo y el pesimismo cayeran sobre el mundo a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Desde las colonias hasta Rusia se percibe el fin de una era y, bajo estos oscuros presagios, Maxim Gorki anunció que un gran pájaro del trueno cruzaría veloz los cielos como un relámpago negro. El esfuerzo se concentró entonces en ejercer una acción eficaz que reinventase el mundo. Esa urgencia se aprecia en innumerables ejemplos: desde las acciones desarrolladas por los dadaístas en el Cabaret Voltaire, hasta el martirio de las sufragistas que, con sus bastones, defendían las tribunas de opinión pública de la violencia policial; desde el inicial grupo de terroristas anarquistas rusos bajo el nombre de Chornoe Znamia hasta las sesiones de jazz por parte de negros que oponían su cultura al mundo en el que vivían, el mismo que les negaba prácticamente todo. A comienzos de siglo, los mítines políticos anarquistas se desarrollaban siempre de la misma forma: el orador o la oradora, con voz firme, comenzaba a hablar sobre las penosas condicones que debían soportar los trabajadores, sobre el amor y la familia como instrumento al servicio del patriarcado, de la Iglesia como detentadora del poder moral capaz de atormentar sobre todo a las mujeres. A lo largo y ancho del salón atestado de

obreros se colocaban decenas de policías atentos a cualquier atisbo de incitación a la violencia. Y, de repente, una chispa hacía estallar todo. La chispa podía ser una llamada a la emancipación, a la respuesta solidaria, al apoyo de socialistas como los hermanos McNamara -autores del lanzamiento de varios explosivos contra el edificio de *Los Angeles Times*- o cualquier otra cosa. El resultado: organizadores detenidos y varias decenas de trabajadores magullados o heridos. Eran asaltos cotidianos y regulares al tiempo que les tocó vivir y que, de vez en cuando, ocupaban largas columnas de repulsa en los periódicos obreros y fervientes muestras de apoyo en la prensa conservadora.

Los futuristas se oponían, igualmente, a la arquitectura existente, que ellos reducían a iglesias (lugares de contemplación), casas (moradas del sueño) y monumentos fúnebres. Lo más llamativo fueron sus ideas para lo que denominaron "casa en velocidad" dentro de la "arquitectura dinámica".

La casa que pensaban los futuristas era independiente, móvil, desmontable, mecánica y divertida. Los patios desaparecen (sobre los que dirán que eran "pozos de mugre y miseria, en los que desde hace siglos confraternizan los paños sucios de los hombres, los excrementos de los gatos y las charlas de las vecinas"), las casas giran sobre sí mismas en grandes pivotes o bajan por las laderas de las montañas según la estación o la temperatura, hasta el punto de que "el dueño de una casa sólo tendrá que dar una orden antes de acostarse en Roma y se despertará al día siguiente en su propia cama en Milán, París o Nueva York" y las escaleras serían sustituidas por toboganes o montañas rusas.

La arquitectura, dentro de esta visión, estaba orientada hacia lo lúdico y el ocio, a fin de que "en cada rincón de la casa se oiga centuplicado el eco de la gran carcajada futurista". La actitud de los futuristas era la del hastío que suponía pensar que "estamos hartos de vegetar en casas que apestan por el aliento de cien generaciones", concluyendo que, desde ese momento, "no comeremos, ni dormiremos, ni nos apareceremos sino en casas diseñadas a imagen y semejanza de nuestros cerebros".

El manifiesto futurista de Marinetti exponía lo siguiente:

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.

2. El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3. La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso rápido, el salto mortal, la bofetada y el

puñetazo.

4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.

5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.

6. Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.

7. No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.

8. ¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio por la mujer.

Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.

Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al

viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropa vieja. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios.

Pero... ¿fue el futurismo italiano un movimiento apegado al nacionalismo, la guerra y el autoritarismo? La respuesta parece casi exenta de complejidad si nos atenemos al desarrollo de los acontecimientos en torno a la figura de Marinetti tras la publicación del manifiesto y a las declaraciones públicas y adscripciones políticas del mismo.

Marinetti fue defensor de la sistemática venta de los museos italianos a cualquier potencia extranjera y Mussolini afirmó tal convicción expresando su rechazo a ser "un sindicato de posaderos y de guardianes de museos". El fascismo italiano se autopresentó como una ideología nueva y rompedora, así como la Ideología (con mayúsculas) por excelencia, capaz de rechazar de plano el resto de ideologías. Este pensamiento monolítico se tradujo en la obsesión personal, la megalomanía paranoica y el culto a la personalidad de un solo sujeto: Mussolini. En Italia, buena parte de la aristocracia intelectual se decantó por el fascismo, era la ideología de la "modernidad", que se presentaba como

ambigua pero que se cimentaba en la creencia de un orden natural, según el cual, el más fuerte debía prevalecer y, como no, bajo un orden biológico, algo que lo emparenta con el nazismo. Ante la afirmación de Mussolini de "tomar, moldear, forjar esta raza italiana" se escondía un plan aún más ambicioso que englobaba desplegar la disciplina y el acatamiento a un modo de vida sobre la juventud. El nuevo ambiente político de Italia, una vez ya casi olvidados los imperios de antaño, pasaba por el férreo adoctrinamiento cultural e histórico.

En el Manifiesto del Partido Futurista (1918), efímera y modesta aventura de Marinetti en el ambiente parlamentario, se defendía la educación básica obligatoria, el divorcio, el anticlericalismo, la libertad de huelga, la masiva expropiación de tierras, etc. Este partido del futurismo italiano ejercía su función de una forma más virtual que real ya que su verdadera misión era la pura propaganda política. Durante este periodo, sus postulados y su radicalidad caótica se asemejaron, aunque aparentemente, con el anarquismo formalmente más visceral. Pero las pretensiones de Marinetti iban mucho más allá del ideal ácrata, aún a costa de un inicial pronunciamiento cuasi anárquico. "Los anárquicos se contentan con atacar las ramas políticas, jurídicas y económicas del árbol social, mientras nosotros queremos bastante más", dirá Marinetti para alinearse luego con los ultranacionalistas y la derecha.

En este estado de cosas, los futuristas italianos cayeron rendidos ante las tesis emprendidas por Mussolini (que fue calificado por Marinetti como de "un temperamento futurista extraordinario") para quién "la política es el arte supremo, el arte de las artes, la divina entre las artes, porque trabaja sobre la materia más difícil, puesto que está viva: el hombre". El hombre será, precisamente, el objeto de la cruzada futurista, el hombre y su exaltación, su purgación espiritual, su liberación total o, cuando menos, lo proclamaban haciendo un considerable ruido, pero sin que la clase política italiana y su aristocracia entendieran prácticamente nada de las tesis futuristas, ideas éstas que caerán en la supuesta ambigüedad ideológica del mismo fascismo. Para los futuristas italianos el fascismo era el programa mínimo futurista. Limpiar, barrer, eran palabras frecuentes en el discurso futurista, a la vez que Mussolini exhortaba a "fundir al pueblo italiano, pulirlo de escoria, lavarlo" pero, a pesar de lo que pudiera parecer a priori, el futurismo ruso de Mayakovski que, del mismo modo, hizo suyo el célebre llamamiento a la "higiene del mundo", se construía sobre la revolución proletaria y la lucha a muerte contra la burguesía organizada. Aún a pesar de los guiños claros, cuando no la amplificación del discuro fascista, el futurismo contó con el explícito rechazo tanto de la izquierda como de la derecha. Gramsci, por ejemplo, dirá despectivamente que eran "un grupo de colegiales que se han escapado de un colegio de

Mayakovski

París, el mayo francés y la playa bajo los adoquines

jesuitas, han armado un poco de alboroto en el bosque vecino y han sido devueltos bajo la protección de la guardia rural" aún y a pesar de que había, en sus comienzos, apoyado la explosión futurista. Marinetti, encolerizado y acusado por la derecha de revolucionario bolchevique y anarquista, reivindicará su creación, su futurismo italiano, históricamente anterior al futurismo ruso para, de esta manera, intentar no albergar ninguna duda sobre su procedencia ideológica.

Algunos autores (Umberto Silva en *Arte e ideología del fascismo*. Fernando Torres Editor, 1975) han calificado al futurismo como un movimiento "anarcopopulista", pero lo cierto es que su mayor apego a las ideas ácratas era el ateísmo y el odio a la Iglesia, lo cual estaba muy en boga durante esos años dentro de la propaganda comunista libertaria y, de hecho, durante un Congreso Futurista, Marinetti será partidario de reducir la presencia de la Iglesia a un exilio en Aviñon, lo cual tampoco era algo determinante, toda vez que el mismo Mussolini solía pronunciarse en abierta descalificación hacia los curas o reprochando la actitud tímida de los cristianos. Ese vago anarquismo futurista también podía ser reafirmado con la defensa que Marinetti hizo del derecho a la huelga.

A pesar de ello, cuando fue preciso se hizo uso de la figura papal y de la Iglesia Católica, algo común dentro de la ambigüedad ideológica del fascismo que era capaz de propugnar la guerra a los fieles cristianos y, por otro lado, defender las raíces cristianas de Italia. Era, obviamente, una cuestión propia de estrategas y de expertos jugadores de ajedrez, ya que con este gesto se ganaba el apoyo no sólo de la Iglesia sino de sus fieles. La cuestión era el asunto del poder y su concentración. A partir de entonces, cada uno (fascismo e Iglesia) desempeñaron su poder sin grandes obstáculos bajo un sórdido respeto mutuo, callando la jerarquía católica las voces que, en su interior, se levantaron contra la brutalidad del régimen político existente. La Iglesia aceptó públicamente el régimen de Mussolini y el dictador reconoció formalmente al Estado del Vaticano. Al igual que el papel de la Iglesia en el resto de las dictaduras europeas del periodo, se bendijeron los ejércitos que, en el caso italiano, masacraron a los abisinios en una fastuosa carnicería humana, siendo las confesiones el desahogo para los más crueles. La Iglesia expuso, cuando le interesaba, no entrar en los asuntos de la vida política de los hombres pero, en otras ocasiones, condenó los actos de resistencia contra el totalitarismo o bendecirá la salvación de grandes dirigentes en atentados políticos fallidos. Dios estaba del lado del fascismo, decían.

La guerra, como idea (pero también como una realidad en los años del futurismo), será exaltada de tal forma por la mística del fascismo y por la cuasirreligión futurista del progreso militar que, acabarán por casi fundirse ambos movimientos, por bailar juntos, aga-

rrados ambos bien fuerte el uno del otro, para disgusto de tantos otros artistas comprometidos que veían en Marinetti un fanático inaceptable. Pero Mussolini hábilmente hizo uso del pasado imperial romano e italiano para forjar un nuevo arte, "un nuevo patrimonio que pudiera equipararse al antiguo, un arte de nuestro tiempo, un arte fascista" al servicio de las ideas del fascio y, por supuesto, ese arte debía realizarse al margen de las ideas de rebeldía, progresismo y transgresión que ya sacudían buena parte de Europa. En este momento se suman más adeptos al arte fascista y Bragaglia, siguiendo la idea futurista contraria a la vejez y exaltadora de la juventud a ultranza, proclamará que es preciso y con urgencia "abrir las ventanas", lo cual podría implicar, metafóricamente hablando, que alguien cogiera una pulmonía, problema que fue resuelto por éste concluyendo que, a pesar de que alguien enfermase y pudiera morir, este fatal destino sólo le sucedería a los viejos. Problema resuelto. Como no podía ser de otra manera, los surrealistas militantes franceses iban a ser repudiados públicamente acusados de corrupción sexual, promiscuidad, homosexualidad, impureza, y una infinidad de adjetivos. Pero... ¿Qué opinaba Adolf Hitler y el nazismo del futurismo italiano? A pesar de la captación fascista sobre buena parte de los futuristas italianos, los nazis nunca sintieron simpatía alguna por las ideas de modernidad y renovación radical emprendidas por los futuristas. De este modo, no hizo falta ninguna declaración expresa de repudio por parte del régimen alemán cuando, en 1937, el mismo Adolf Hitler se negó tajantemente a entrar en la sala reservada al futurismo durante la Muestra de Berlín de Arte Italiano. Hemos de hacer una necesaria y justa precisión: los futuristas se declararon contrarios al "arte degenerado" de los nazis y algunos futuristas defenderán el expresionismo alemán de corte revolucionario. La revista futurista "Artecrazia" desplegará una fuerte critica al racismo emprendido por los nacionalsocialistas, por lo que resulta igualmente correcto reseñar la valentía que gran parte del futurismo demostró en su crítica al ascenso de los nazis y su política de exterminio.

Al igual que en la Rusia bolchevique, se pretendió crear un único organismo, centralizado y dependiente del Estado, que coordinase las iniciativas de carácter cultural ante lo que, por supuesto, muchos artistas se pronunciaron en favor de un arte desligado del poder estatal. Mussolini aludirá al ingenio como cualidad totalmente distinta y diferenciada de lo que era una Administración absolutista bajo el eslogan de la "revolución". Los monumentos, las muestras y exposiciones de arte pasaron a ser decididas por un grupo selecto de artistas fascistas. Pero todas estas ambigüedades acerca de hasta que punto el Estado italiano iba a intervenir sobre el arte y la cultura son barridas de facto con la creación en 1925 del Instituto Nacional Fascista de la Cultura, dirigido por Gentile, el cual declaraba expresamente que su misión era

"la fascistización íntima de la cultura".

Llegados a este punto, los futuristas habían alcanzado un cierto reconocimiento por parte del Estado pero, poco a poco, irán desapareciendo, siendo absorbidos por un arte fascista que se basará en la simplicidad, la rigidez arquitectónica, el monumentalismo, es decir, las ideas que iban a guiar al gobierno serán también las que iban a construir el arte y la cultura. La grandilocuencia futurista es finalmente apartada, dejada a un lado, moderada, puntualizada. De forma contraria a lo propuesto por el futurismo, los arquitectos racionalistas fascistas defenderán un arte caduco, imperial y rancio, agrupándose en torno a organizaciones como el Grupo 7 de Milán y, más tarde, el Movimiento Italiano por una Arquitectura Racional (MIAR) o la Agrupación de Arquitectos Italianos Modernos.

La postura claramente militarista y beligerante del futurismo italiano condujo a buena parte de sus protagonistas a participar voluntariamente en el ejército italiano. De este modo, Marinetti y Russolo combatieron con Italia alistados como voluntarios en el Batallón de Ciclistas militares. Los campos de batalla, en una guerra durísima, pasaron factura al futurismo y a su inagotable ardor patriótico.

La guerra, lejos de su ensoñación poética, siempre se escribe bajo las mismas palabras: el horror y la muerte. Bajo este panorama muchos futuristas caen en combate. Aún así, la aventura de Marinetti en la guerra no acaba en este momento, enrolándose nuevamente para luchar, primero en Etiopía y, finalmente, en Rusia, de donde volverá debilitado y muy enfermo. Era el año 1943 y, un año después, fallecía de un paro cardiaco.

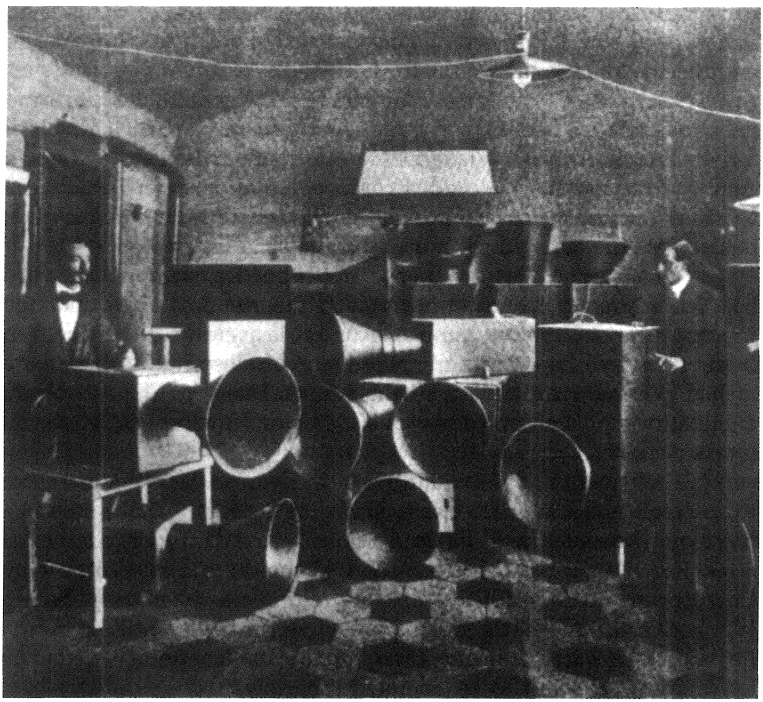
Marinetti abrió el camino a la causa futurista y seguidamente varios artistas como Carlo Carra, Umberto Boccioni y Luigi Russolo, tras algunas reuniones, decidieron ampliar el ideal futurista a todas las artes. Russolo anticipó las ideas sobre el sonido y la música de John Cage por medio del ruidismo. Bajo el título *El arte de los brutos* definió la música futurista, señalando que "debemos romper el estrecho círculo de los sonidos puramente musicales y conquistar la infinita variedad de los ruidos (...) por medio de máquinas especiales".

Carra, por su parte, no cayó en la ambigüedad de Marinetti. Su compromiso con la clase trabajadora y las ideas socialistas habían quedado patentes en su obra *Los funerales del anarquista Gallí.* El cuadro refleja el violento entierro que se produjo tras la muerte del anarquista Angelo Galli en el transcurso de una huelga general en Milán. La escena es sobrecogedora: bajo la técnica llamada "líneas de fuerza" (que acentuan el realismo y la intensidad de la acción) decenas de obreros se enfrentan violentamente a la policía. No obstante, esta es la posición del primer Carra ya que posteriormente fue conocido como un pintor bastante convencional y académico, alejado de la provocación original

de su obra y acción y afecto al régimen italiano.

De este modo, el círculo que maldecía el arte y la cultura moderna se cerraba y consagraba un ficticio pacto de sangre según el cual la actual civilización iba a ser destruida por obra de la maquinaria futurista. Era la realización de la consigna de Marinetti, según la cual sus partidarios debían "escupir sobre el altar del arte", un exabrupto que mantendrá y mutará sus formas hasta lanzar la consigna de

"JUST LET IT BURN DOWN BABY!"



El futurista Luigi Rossolo (a la izquierda) en su taller experimentando con altavoces de gran tamaño

de los pro-situacionistas King Mob en 1968, frase que inundará las paredes de Londres al estilo *motherfucker*.

Si bien Marinetti optó por la defensa a ultranza de la guerra con el lema creado por éste de "guerra mundial=higiene del mundo" cuando estalla la primera gran guerra mundial, hemos de atender a la crucial fecha -para el mundo político y del arte o para el arte político-, que fue la revolución rusa de 1917. En efecto, el triunfo y progresión de

la revolución rusa da lugar a una forma de entender el arte desde la defensa de las conquistas proletarias y su identificación con la causa comunista. Así, el futurismo ruso de Mayakovski o Kamenski, a través de publicaciones periódicas de corte político como *El arte de la Comuna* o la misma *Gaceta Futurista*, señalarán al futurismo como la única expresión del arte proletario.

La historia escrita por figuras como Mayakovski son hoy conservadas en Rusia con especial mimo y atención, pero el caso de Marinetti y los futuristas italianos fueron bien distintos y su vinculación directa con el fascismo hizo que en 1976, mientras se producía la aparición del punk en Inglaterra, el centenario de su nacimiento pasase prácticamente inadvertido por temor a resucitar el fantasma de las camisas negras.

Hemos visto ya la conversión que sufre Marinetti y la aventura empréndida por éste al apoyar la causa fascista. Pero la aventura, finalmente, fue derrotada, incluída la visión futurista del arte en Italia. La conversión ideológica de Marinetti fue sorprendente ya que, en un primer momento, estuvo influido por el anarquismo, sobre todo, por el mencionado gran ateísmo y anticlericalismo futurista, y en su *Manifiesto del futurismo* defendía lo que él llamaba "el gesto libertario". No obstante, la obsesión nacionalista de Marinetti y los futuristas italianos iba en aumento y, cuando en 1911 Italia entra en guerra con Libia, éstos apoyarán la maquinaria bélica, postura que se mantendrá con la primera gran guerra mundial, como ya hemos visto. La repercusión de Marinetti fue enorme, pero su recuerdo se desluce por la conversión futurista hacia un nacionalismo rancio. Su estela fue decayendo hasta casi desaparecer tras ser nombrado académico por su amigo el mismo Mussolini. El camino del socialismo futurista llegará, como ya hemos apuntado, en otras latitudes, en Rusia y de la mano de Mayakovski.

"Lanzar una bomba es un ejercicio brillantísimo, aún incluso cuando estalla entre las manos y nos obliga a pensar que ha sido fabricada quizás por un traidor negligente. Hay tantas clases de bombas (..), todas son elegantes, muy chics"

B. Mussolini

La lujosa casa del Ministro de Trabajo, Robert Carr, había temblado

SACUDIDA POR LA POTENCIA DE LA BOMBA

que la Angry Brigade colocó cuidadosamente en su interior. Su familia estaba cenando tranquilamente y nadie podía acaso imaginar que

aquella noche no iba a ser cómo las demás. Un estruendo hizo que todos se agachasen bajo la mesa y Carr, caminando penosamente a gatas, se dirigió hacia el teléfono. Nada funcionaba. Pero la noche deparaba más sorpresas... una segunda detonación estalló más tarde. Carr había ordenado que su mujer e hijos abandonaran raudamente la vivienda y que, en cambio, su criada entrase a comprobar el estado del hogar. La mujer estuvo a punto de perder la vida, lo mismo que tres agentes que estaban muy cerca del segundo explosivo. La poesía, el terror... "atacamos la propiedad no a la gente", expresaba el comunicado. Robert Carr tenía buenos y profundos motivos de inquietud. Ahora, tras el colapso del sueño acuñado en las refriegas de 1968, un grupo de jóvenes provenientes de la cultura callejera, el ultraizquierdismo libertario, el explícito anarquismo y las ideas situacionistas declaraba la guerra a gente como él. "Robert Carr ha cobrado esta noche" concluía el quinto comunicado del grupo. Londres temblaba y las sirenas de la policía aullaban en mitad de la noche en busca de culpables.

Tras los atentados, el populoso barrio de Notting Hill -sede de los entonces desaparecidos King Mob y convertido en el Greenwich Village inglés- se situó justo en el objetivo de los servicios de inteligencia. En especial, los editores de la revista de inspiración prosituacionista *International Times*, que en su número 26 habían publicado un conocido cómic desviado al estilo situacionista, habían forzado la máquina y publicado los comunicados de la enigmática Angry Brigade. Lo suficiente para que decenas de jóvenes hippies o desempleados se sintieran atraídos por aquella retórica de guerra. Mick Farren, su coeditor, subestimó la situación. Él era un rockero miembro de Deviants, seguidor del estilo black panther y fan de la cultura *underground* y pensaba que nada le podía pasar. Se equivocó. Nadie estaba a salvo de la neurosis colectiva y esto se demostraría cuando a las ocho de la mañana, mientras la ciudad se despertaba y los pitidos de los coches inundaban las calles, un fornido escuadrón de la policía derriba la puerta de su piso. Querían respuestas y Farren carecía de esa información. Podía hablar de rock and roll, de provocación y *agit-prop* y, quizás, podía haber dado algún nombre, pero poco más. El desagradable registro terminó bajo la impresión de que lo único que había en aquella casa eran muchos discos y algo de droga. Inaceptable para los jefes, debieron pensar los agentes cuando abandonaron decepcionados el domicilio. El tiempo corría velozmente y Deviants atacaban cada acorde adelantando el célebre sonido primitivo y protopunk de Motorhead.

Había serios motivos para odiar a Robert Carr. Sus planes para crear una ley limitadora de los derechos de los trabajadores había contado con el rechazo popular. La protesta laboral podía leerse en los periódicos, verse en las frecuentes imágenes de televisión y ser percibi-

da en el ambiente que, cómo el olor de la pólvora tras una detonación, flotaba en medio de una ciudad aburrida y deprimente. El espectáculo triunfante, al estilo debordiano, se había personificado grotescamente tiempo antes cuando la BBC retransmitió la gala de elección de Miss Mundo. Una bomba colocada en los bajos de la furgoneta que guardaba el equipo de retransmisión interrumpió abruptamente la emisión. Parecía que aquellos chicos y chicas de la Angry Brigade le estuvieran gritando a Carr y a sus amigos ricos que "el problema eres tú" ("Problems" de Sex Pistols). Londres era un nuevo Belsen, un gran campo de concentración. Lo dijeron luego los Sex Pistols, incluso lo visitaron y se fotografiaron en sus decadentes muros. La banda escribió un escandaloso tema titulado "Gas en Belsen". El contraste era de un simbolismo demoledor y Rotten lo sabía.

El nombre de Carr estaba en la lista que la diseñadora y entonces compañera sentimental de Malcom McLaren (en realidad Malcom Edwards), Vivienne Westowood, había estampado en una de sus camisetas. En un lado se exhibía una nutrida lista de "odios" en donde se incluían nombres tan conocidos como los del propio Carr, el Partido Liberal, el actor Michael Caine, el programa Top of the Pops o los cantantes Rod Stewart y Bryan Ferry. En el lado de los "amores" orgullosamente aparecía Valerie Solanas y su SCUM, Robin Hood, el anarquista Durruti, las radios libres, John Coltrane, Iggy Pop, el exsituacionista y escritor beat Alexander Trocchi o el grupo prositu americano Point Blank!. Éste último nombre había tenido una gran importancia para la estética y el arte gráfico de los Sex Pistols, ya que Jamie Reid había colaborado con ellos y enviado alguno de sus dibujos. La lista que incluía no podía ser más clara y es preciso comprender que estaba advirtiendo por qué latitudes iba a desembarcar el advenimiento del punk. Era como una canción punk: una declaración de principios e intenciones, puro nihilismo. Al igual que la fuerza que se extraía de los regulares comunicados de la Angry Brigade publicados en revistas del circuito *underground* londinense, la camiseta llevaba por título "Te levantarás una mañana y sabrás en que lado de la cama tú estabas echado". Había que elegir y, además, había que hacerlo ya.

Para muchos ingleses aquellos tipos, las ideas que lanzaban, las figuras que violentamente rechazaban y las noticias que leían eran lo más parecido que jamás habían conocido al mismo diablo, a la maldad, el crimen y la sedición. Por todo esto no es de extrañar que aceptasen aquel desafío sin grandes problemas y que el colectivo Council for the Liberation of Daily Life (núcleo situacionista americano) tuviera el apartado de correos 666. ¿Estaba el diablo en clara coalición con aquellos terroristas culturales? Había que provocar el miedo porque la poesía era el terror. Era una cuestión de clara estrategia, de lograr una reacción porque el mundo merecía una buena bofetada.

Vivienne Westwood había conocido a McLaren en 1965. Aquél estudiante de bellas artes de avispados ojos y pelo desaliñado le había cautivado desde el principio cuando su hermano se lo presentó. Fan de la estética situacionista, generador continuo de ideas, intelectual y creador al mismo tiempo y, por supuesto, buen empresario. A pesar de ello, en el curriculum que a mediados de los años noventa se publica de la diseñadora no hay mención alguna al periodo prepunk y punk, sino tan sólo al triste look pirata que promueve a comienzos de los ochenta cuando convierte la tienda de King´s Road en un galeón al estilo pirata y promueve una colección que comercialmente será un fiasco. La banda Bow Wow Wow fue la siguiente idea de la explosiva pareja McLaren/Westwood, pero no contó con el decidido apoyo de la multinacional EMI que ya con el escándalo de los Sex Pistols había tenido suficiente. Ahora la idea de mostrar a una cantante desnuda en sus portadas no debía suponer mayor problema, siempre y cuando no estuviésemos hablando de una menor de edad. Aquella chica no tenía la mayoría de edad y, es mas, aquel dato se explotaba públicamente en cada entrevista. McLaren lanzó entonces algunas preguntas interesantes acerca de porqué no podíamos excitarnos con la imagen de una adolescente desnuda. Westwood eliminó las referencias al *estilo insurreccional de los salvajes setenta*, aunque fueron estos los que, sin lugar a dudas, la convirtieron en un icono y en una de las más cotizadas diseñadoras de ropa del Reino Unido.

No era una niña entonces (tenía 29 años cuando decidió cortar su pelo muy corto y teñirlo de rubio al estilo de David Bowie) y sabía muy bien lo que hacía, incluso la dirección en que remaba el bunker de King´s Road. Denostados y alabados, atacados y adulados, cualquier escándalo era una marea aún mayor, directos a la costa hasta estrellarse contra el acantilado. Y el mercado pidió más y mejor cuando el fenómeno punk devino en otro juguete más. La pareja quiso seguir intentándolo, pero la fábrica estaba agotada porque los tiempos habían cambiado. Por esta razón, mejor no mencionar al grupo-producto que a finales de los ochenta pretendió lanzar McLaren. Varias chicas asiáticas pretendían ser la apuesta *girl power* alternativa a las Spice Girls. Aquello fue un fracaso.

Una vez que la tienda empezó a ser el epicentro de algo que estaba a punto de ocurrir, una serie de personajes empiezan a frecuentarlo, mientras los Sex Pistols aprenden a manejar más y mejor sus instrumentos. El popular artista y activista austriaco Paul Thomann la visitó en julio de 1976 cuando tenía 31 años. Experto en performance, collage y todo tipo de arte visual, pronto entabló una buen amistad con McLaren, que le propone hacer juntos un fanzine situacionista. La idea nunca se materializó, no por falta de un secreto compartido por ambos y que nacía en la revuelta de París de la cual (de una forma u otra) se

sentían partícipes, sino porque estaban a punto de suceder muchas cosas. Thomann escucha a la banda lanzar sus bramidos. El volumen y la actitud que respiran lo incitan a querer ser partícipe de algo que aún no era conocido como "punk". De su mano surgió entonces la banda The Bourgeois Guillotines que a finales de ese año grabaron un single titulado "Dresden bombs got me down" (publicado finalmente en Casual Records en abril de 1977). En el arte del disco se incluyen varios collages del mismo Thomann. En uno de estos se puede ver la cabeza del artista fluxus Joseph Beuys explotando bajo la frase "¡Esto no es una pipa. Es la cabeza de Joseph Beuys explotando!". Tras esta efímera aventura se trasladó a vivir hasta Essex en donde comenzó a experimentar con la música electrónica ruidista al estilo punk.

Bajo los acordes, las explosiones, el eco de una protesta que se diluía transformándose en otra cosa podía leerse un luminoso que en mitad de la noche parpadeaba incesantemente. Los transeúntes se paraban, lo leían y, tras ello, caminaban lentamente hacia sus casas, hacia sus aburridos hogares para consumir otro día más en el corazón de las ciudades. La frase, tomada prestada de George Bataille, podía decir algo así como "tengo gran deseo de vomitar deseo". Y, cuando la memoria hacía su trabajo y el disparo llamado deseo volvía a aparecer en nuestras mentes, el click del interruptor de la luz sonaba y la oscuridad parecía hacer olvidar aquella aventura como si de un mal sueño se tratase.

[Caminando con los puños cerrados dentro de los bolsillos rotos]

"Habéis disparado contra los guardias blancos,
pero ¿y Rafael?
¿Por qué os olvidais de Rafael?
Ya es tiempo
de que las balas de nuestros cañones
derriben los muros de los museos.
Fuego contra las anticuallas veneradas como iconos.
Sembrad la muerte en el campo del enemigo".
Mayakovski

Cuando el ya internacionalmente famoso Marinetti decidió visitar Rusia a comienzos de 1914, en su primera conferencia pública en Petrogrado, un hombre de profunda voz y gran estatura, con unos extraños dibujos en el rostro, vestido con una levita y jugando con un ridículo monóculo, se levantó de entre el público y comenzó a increpar con grandes gritos al fundador del futurismo italiano, quien no había comenzado ni tan siquiera a hablar. Tras el alboroto, abandonó furioso la sala. Era la misma persona que denunciaría el origen burgués y aco-

modado de las teorías de Marinetti y que, en cambio, proclamaría el culto a la negación futurista haciendo suya la frase de "la higiene del mundo" y el amor por el maquinismo dentro de un arte proletario. Era Vladimir Mayakovski quien, como siempre hacía en sus actos públicos, vestía su provocativa (entonces) y singular camisa amarilla, que constituía una referencia clara y directa a los chalecos rojos usados por los románticos. Los futuristas rusos denunciaban a la "colonia italiana y de la alta sociedad de Petrogrado que han caído servilmente rendidos a los pies de Marinetti (...) Nosotros, aunque partidarios de respetar las sagradas leyes de la hospitalidad, en esta ocasión no tenemos más remedio que gritar: ¡Extranjero, vuelve de nuevo a tu país!".

Podemos imaginar la figura del poeta, tal y como él mismo se describió, caminando solo en la noche con los puños cerrados dentro de sus bolsillos rotos al estilo de Rimbaud, evocando el eterno conflicto personal en el que vivió, consumido por el amor a la revolución de octubre, el odio hacia los burócratas que se habían apoderado de la Administración soviética, los amores sangrantes y su defensa a ultranza de los obreros, los vagabundos y las prostitutas. Esta crisis vital y el ardor con el que se embarcaba en todos y cada uno de sus proyectos condujeron a su fatal suicidio con una pequeña pistola -con la que ya hubiera actuado y simulado su muerte en una película en la que interpretaba a un poeta vagabundo- y un "testamento vital" tan demoledor y trágico como su misma vida.

La historia de amor y desventura de Mayakovski tiene un nombre: su adorada Lili Brik, de quien estuvo perdidamente enamorado hasta su muerte y que fue la causante de esa escasa "docena de días soportables" que afirmó el poeta haber tenido desde su infancia. En 1923, ocho años después de conocerse, su relación se rompe y la vida emocional de Mayakovski inicia un descenso de vértigo que acabará fatalmente. Un desenlace que adelantará su íntimo amigo, el futurista Esséin al suicidarse. Su pérdida le causó una profunda impresión y, como palabras póstumas a su muerte, dirá que "lo difícil no es morir, sino seguir viviendo y luchando". El complicadísimo triángulo amoroso de Brik, Mayakovski y el esposo de la primera, el respetado Ossip Brik, es una de las historias más recurrentes a la hora de abordar la vida personal del creador revolucionario. El marido de Brik fue consciente de la relación sentimental y amorosa que unía a su esposa con el que era su amigo Mayakovski, un triángulo que permitió sin poner dificultades. Todos lo sabían, todos eran conscientes de que se compartían el uno al otro, pero esta relación continuó hasta la muerte de Mayakovski. Así, aún ya habiendo contraído matrimonio con Ossip dos años antes de conocer a Mayakovski, la propia Brik explicó esta situación señalando que "cuando le dije que nos amábamos, los tres de común acuerdo decidimos no separarnos nunca. Y desde entonces

vivimos siempre juntos, territorial y espiritualmente".

Nacido en el seno de una humildísima familia rural, cuando llega a la ciudad de Moscú en medio de las revueltas contra los zares, se suma a la lucha callejera en grupos clandestinos, lo que hizo que pisase la cárcel en numerosas ocasiones. En los días de prisión, Mayakoski consume decenas de libros y, progresivamente, va juntando la pólvora necesaria para, unos años después, declararse enemigo acérrimo del mundo burgués y disparar contra el arte y la cultura elitista. El poeta dirigió sus balas contra todo y contra todos, pero su conspiración la guardó en secreto, receloso de mostrarla al mundo. Una noche de otoño del año 1912, mientras paseaba junto a su amigo, el pintor David Bourliouk, leyó a éste varios pasajes de sus poemas con la excusa de que los había escrito un conocido. David no lo creyó y, desde entonces, lo presentará a su círculo de amigos (bohemios y transgresores) como "el gran poeta Mayakovski", un poeta que más tarde defenderá "reemplazar un arte que represente la vida por un trabajo de construcción de la vida".

El ambiente en Rusia está enrarecido. Se huele la gran disputa que cambiará la historia. Comienzan los primeros coletazos de un desencanto generalizado que se transformará en insurrección. Presa de esta excitación, la ciudad "se ha vuelto del revés. Un borracho insulta a los burgueses", dirá Mayakovski.

La historia de las vanguardias es la crónica de la acción en las ciudades (París, Zurich, Nueva York, Londres...) pero es también la historia de lugares, generalmente lúgubres y extraños, en los que la energía primitiva de los transgresores se desplegó y multiplicó por mil. Si los dadaístas tuvieron el Cabaret Voltaire como búnker y centro de operaciones, el futurismo ruso y Mayakovski hicieron lo propio con un local llamado La Linterna Roja. Estamos en 1913, el local está abarrotado de personas extravagantes, las paredes y decoración del local muestran figuras absurdas y letreros incomprensibles (se puede leer: "Al diablo las vacas sin cuernos y los hierros sin pulir"), figuras de animales como cerdos o caballos cuelgan de sus muros, una lata de sardinas vacía está clavada junto al lavabo. De pronto, alguien se pone en pie, es Mayakovski. Todos los presentes comienzan a entonar el himno de los futurisas rusos en el que se incita a acabar con la vida de los burgueses. Hay gritos, una pequeña algarada y el poeta exclama proféticamente que "hoy nuestras palabras apenas si pueden llegar a la calle, escapando por las chimeneas de los teatros, pero mañana la calle se llenará de nuestras voces...". Los abucheos de parte del público hacen que éste se abalance sobre los boicoteadores. De este modo tan abrupto la historia de la transgresión en Rusia se estaba comenzando a escribir, desde abajo, desde un antro, en una extraña taberna bajo el denso humo que cubría las habitaciones.

"El público había acudido al teatro predispuesto en contra del espectáculo que los futuristas iban a ofrecerle. Cuando en el prólogo comenzaron a aparecer los personajes, saliendo de los puntos más oscuros del escenario, para desfilar lentamente con su aspecto de muñecos vivientes, de maniquíes animados, el público intentó reír, pero la risa se quebró en los labios. ¿Por qué? Porque aquello no resultaba divertido, sino verdaderamente horrible. Pocos entre los espectadores pudieron al principio comprenderlo, y era lógico su desconcierto (...). En la sala se respiraba una atmósfera desagradable (...). Mayakovski llevaba su habitual blusa amarilla; iba de un lado para otro, fumaba de un modo natural, como si no estuviera en un escenario. A su alrededor se movían los muñecos. En sus movimientos y en sus palabras había algo terrorífico".

Estas palabras de un crítico teatral acerca del estreno de una de las primeras obras de Mayakovski refleja sus intenciones. Tras el escándalo y la estupefacción colectiva, el primer combate había sido ganado por el poeta y éste se sintió satisfecho cuando, al concluir la representación, la ira del público estalla y llueven los silbidos. El escenario está ya vacío pero el poeta ríe a solas, ha puesto al espectador contra las cuerdas, ha anunciado el festival del horror que protagoniza muchas décadas más tarde un joven intelectualmente inquieto como John Lydon (Johnny Rotten, cantante de los Sex Pistols), contoneandose con rostro perturbado sobre las tablas, gritando, mientras una muralla de guitarras resuena en la sala. El público no sabe qué pensar, incómodos tal vez, se miran los unos a los otros. Un piano destrozado minuciosamente a manos de los cirujanos fluxus cuarenta años depués de la incursión futurista ilustra esta confusión. La ecuación resulta fácilmente comprensible: la gente acude a un lugar en el que hay quienes se presentan como "artistas" para asumir un papel de puro terrorismo poético. Lógicamente, aquello era horrible y eran frecuentes los ostentosos signos de reprobación de buena parte del público, algo que lograba el efecto deseado.

Este era, en defintiva, el lenguaje que, década tras década, se buscó laboriosamente y que, en el primer cuarto de siglo, estalló en la cara de quienes concebían la vida como algo previsible. La cultura entraba en un irreversible coma profundo. La vanguardia precipita su muerte o, cuando menos, lo intenta.

"EL CAOS ERA MI FILOSOFÍA (...) LA CULTURA ES UN FRAUDE"

dirá Lydon, pero antes, personajes como Mayakovski, los dadaístas, el colectivo Black Mask/Up Against The Wall, Motherfuckers! o el artista fluxus Flynt, hicieron un llamamiento público a la destrucción de los museos y las grandes empresas del arte y la cultura.

La conciencia de lo que estaba sucediendo puede ser un tanto

difusa cuando eres tú el protagonista. Y en 1977 eran los Sex Pistols los verdaderos protagonistas. John Lydon percibía que había una cierta tendencia hacia una misma dirección: el caos. Igual que los dadaístas que promovieron "el escándalo por el escándalo" el punk pretendió jugar con el caos por el simple placer de contemplar la reacción de sus vecinos en un ejercicio de "caos por el caos". Aún así, se trataba de una cierta predisposición a controlar aquello, es decir, había un cierto plan y una cierta coherencia en todo aquello y, aunque los Sex Pistols fueran inteligentemente manejados por Malcom McLaren, el deseo de organizar mínimamente aquél caos era percibido por los miembros de la banda.

El surgimiento del rock and roll también fue pasto de este caos. Esa invocación al placer por el placer y a aprovechar la vida como si te quedase un solo minuto de vida profundizó la herida entre los jóvenes y sus mayores. *Too fast to live too young to die*, nombre que adopta la tienda de McLaren en King´s Road en los primeros años de la década de los setenta, es un lema adecuado que nace justo cuando los jóvenes deciden ser protagonistas de sus deseos. En el exterior de la tienda, justo en ese año de 1973, un joven Steve Jones se dedica a robar a los despistados transeúntes. Es un ladrón de poca monta, un pillo con poca destreza que consigue de vez en cuando alguna cartera o algún buen reloj. Pero su futuro iba ser bien distinto al típico camino del joven aprendiz de delincuente. Tiempo después es reclutado para ser un miembro de los Sex Pistols. Y bajo las instrucciones de McLaren llevará a buen término la frase de "Cash for caos" (dinero para caos) creada por su colega Jamie Reid para provecho económico del mismo McLaren.

El rock and roll hacía tambalear los escenarios con su ritmo imparable. Grupos religiosos y Ayuntamientos empezaron, entonces, a considerar al rock and roll como un estilo musical inmoral con un componente muy alto de subcultura marginal. También para la América racista el origen eminentemente negro del rock and roll era motivo de evidente malestar. Los negros habían creado las bases musicales del blues y rythm and blues necesarias para la aparición de una música que supondría un hito. Pero los negros entraban por la puerta trasera de los locales en que actuaban. Así, Chuck Berry o Little Richard eran músicos rebeldes satanizados allí donde iban. En este sentido, en los últimos años de la década de los cincuenta, el rock and roll ya estaba en pleno auge y sus letras hablaban del hastío juvenil concentrado en escuelas, esperando que sonara el timbre, y en fábricas atentos al reloj... la nueva música era lo único que revitalizaba sus vidas y les daba esperanza. El baile en el rock and roll y la actitud de los músicos en directo, con la irrupción masiva de la televisión con su potente efecto amplificador, fueron algo tremendo para la clase conservadora y los programas en directo enfocaban a cualquier parte del cuerpo de Elvis Presley que

estuviera por encima de su cintura. Los escándalos eran casi diarios para grandes estrellas como Jerry Lee Lewis, acusado de mantener relaciones amorosas con menores de edad, o Gene Vincent, que llegó a ser vetado por muchas emisoras y discográficas a causa de los altercados que producía en sus conciertos, en donde el alcohol y todo tipo de sustancias estaban muy presentes. No obstante, la pretendida trasgresión de Elvis Presley y buena parte del rock and roll fue recuperada por la industria y su imagen sirvió, en no pocas ocasiones, para apuntalar los valores americanos, como la popular imagen de su rostro saludando y animando a los jóvenes a enrolarse en el ejército americano para luchar en Vietnam.

The Monks

Aquella llamada a defender la patria, aún a costa de no poder situar al enemigo en un mapa mundial, llegó hasta cinco jóvenes fascinados por la nueva música. Ellos eran chavales, jóvenes que no meditaron las consecuencias de vestirse con el uniforme guerrero y viajar hasta una lejana base americana de Frankfurt, en una década que iba a ser protagonista de un frenético baile en medio de la calle como si se tratase de un musical con rock and roll de fondo. Para la banda The Monks "la gente mayor cree en las guerras, no los chicos jóvenes" y había que evadirse de ese mundo de disciplina y tedio. Llegados a este punto hemos de colocar la aguja del tocadiscos justo al comiezo del tema

"Monk Time" que abre su único disco compuesto por dieciséis temas de pura actitud en las antípodas de The Beatles. La canción empieza a una velocidad inusitada para 1965, año en que fue grabado. La bateria toca al estilo punk, el banjo eléctrico hace las veces de un raca-raca repetitivo, el órgano emite un sonido distorsionado y la guitarra golpea fuertemente acompañando la estrofa y el estribillo. De pronto la bateria inicia un alocado ritmo y se oye la voz del cantante de The Monks que pregunta airado que es lo que están haciendo en Vietnam matando a todos esos chicos y gritando "¡Páralo, páralo!". Las frases brotan como una arenga propia de un negro de Harlem. Resulta inevitable que nuestra mente viaje hasta San Francisco, a la visión de Jello Biafra de Dead Kennedys imitando a un loco que porta una bomba y la lanza al público. Te mira y te señala, te incita a que lo entiendas, que comprendas porque lo hace, está lleno de ira y lo va a hacer. La detonación hace el resto.

The Monks, en un fabuloso puñado de temas, ofrecen una música casi propia de una marcha militar en la que no faltan referencias a Hitler ("Complication") afirmando que "la gente llora por ti, la gente muere por ti". El grado de transgresión de The Monks los convirtió en un oscuro grupo de visionarios que superaron en ruidismo a los mismos The Troggs, con quienes compartieron escenario. Eran rápidos, repetitivos y con líneas de voz que recuerdan inevitablemente a Jello Biafra. De hecho, el mismo Biafra ha reconocido en la banda una influencia en su música importante.

Pero el tiempo corría y no parecía detenerse, aún a pesar de que los miembros de la banda comenzasen a leer algunas obras de liberales americanos y abandonasen la disciplina militar cruzando de vez en cuando al lado oriental para pasar una noche de excesos y drogas. En el lado salvaje todo era más divertido y peligroso. Sus colegas seguían muriendo en el Vietnam y la razón, entonces, parecía estar más confusa y lejana.

Otra vuelta de tuerca: The Monks deciden acudir a una barberia en donde se afeitan la cabeza al estilo de un monje franciscano y, desde ese momento, vistieron los famosos hábitos negros del monje. La imagen visual de la banda vestida de esa forma y con aquél corte de pelo fue considerada por algunos como una auténtica blasfemia, algo que unido a su explicitismo protopunk en sus letras les condujo a algunos problemas durante sus larguísimos conciertos de casi seis horas. En sus conciertos nunca tocaban una canción exactamente de la misma forma que lo habían hecho la noche anterior y su disco es prueba de ello, con partes realmente caóticas y disonantes. No todos entendían aquél alegato a la provocación y varios militares protagonizaron distintos altercados, sobre todo a causa de la letra antibélica contenída en "Monk Time". Aún así, no eran en modo alguno una banda política. Al

menos como se puede entender hoy en día. Simplemente estaban "preocupados por lo que estaba pasando", aún a costa de afirmar que lo demandaban todo y que "todo es posible". A veces, no hace falta otro motivo que ese mismo: comprobar cómo el mundo se desliza por una resbaladiza pendiente abajo y lo arrastra todo a su paso. Aquello era una mala pesadilla y ellos estaban justo en medio, tocando en locales de mala muerte, regresando extenuados a sus aburridos días del ejército, hasta aparecer en la televisión alemana.

"Cables de luz solar vibran en el sistema. ¡Léelo! es la hora del monje, es la hora de la esperanza. No leas esto. Decimos: no leas esto. Déjemos que los zafiros se deslicen por la ranura. ¿Qué es golpear? ¿Qué es un golpe hoy? ¿Y qué es golpear demasiado? ¿Y quién diablos derretirá el frío y el calor del mundo de mañana? (...) El monje no cree en nada. Los monjes creen que todo es posible. Los monjes lo dan todo. Los monjes demandan todo. Las palabras son el contorno de las mentiras. ¿Por qué los monjes producen sus propias palabras - para los días que acaban, mientras la luna brilla - hasta que una palabra te lleva a otra. No escuches (...) Este círculo negro, sin embargo, vibra desde el interior del sistema de nuestro querido mundo -por la gracia de Dios - el experimento, después de todo, es sólo el principio. La verdad es una costumbre que se arriaga. Mentir es el arte de satisfacer al otro. Los monjes, por su parte, aman..."

Texto escrito por The Monks perteneciente a la contraportada de su disco *Black Time*

Y si ello podía suponer una provocación para el estilo de vida americano, ante la pregunta acerca de que es lo que estaban haciendo aquellos sacrificados americanos que daban su vida por la patria y el gobierno a miles de kilómetros de sus casas, la idea de una gira por el sudeste asiático les debió parecer a los mandos militares una mala broma. Aún así, la presión de sus familias y esposas, unido a la grandísima inseguridad de una eventual gira por zonas en guerra, hicieron desistir a The Monks de aquél arriesgado plan. Era el año 1967, justo antes de la separación definitiva de la banda, y la imagen en Frankfurt había sido la de su guitarrista Gary Burger estrellando violentamente la guitarra contra el amplificador.

Había que intentar organizar aquél caos. "Nos pasamos la noche dando vueltas y el fuego nos consume" (*"In girum imus nocte et consumimur igni"*) es una frase que puede ser leída del final al principio y que dice exactamente lo mismo. Sobre esta frase, el situacionista Guy Debord dirá que se trata de "la antigua frase que retrocede sobre sí

misma, construida letra tras letra como un laberinto" y que expone, como en pocos ejemplos, el sentir de los miembros de la Internacional Situacionista en esos días, meses y años. Se debía recomponer el viejo puzzle, reconstruir el viejo juguete roto que era el mundo tras la hecatombre de la Segunda Guerra Mundial. Y París, a diferencia de las ciudades estadounidenses en donde surge el rock and roll, olía distinta. Jóvenes letristas adoptaban la vida de un casi vagabundo. Deambulaban de un lado para otro y, con frecuencia, se peleaban en la orilla del Sena. Estaban, al igual que los Sex Pistols y el punk, dispuestos a destruir los icónos de sus mayores, los ídolos de una o dos generaciones y dirán, más tarde, que estaban decididos a "realizar la filosofía". Si el tema "Substitute" de The Who fue elegido como versión por los Sex Pistols no fue algo caprichoso. The Who habían sido la música perfecta para la rebeldía generacional en el Reino Unido capaz de subir los amplificadores hasta que saliera humo de éstos. Habían saltado al ring, eran jóvenes, provocadores, maleducados y hablaban el lenguaje de la clase obrera. El ruido suponía el expresar que uno se apeaba de la vorágine o, en el mejor de los casos, que se estaba dispuesto a pelear, aunque la paliza estuviera asegurada. Poco importaba. Letristas, situacionistas y punks eran tan arrogantes como para desafiar a André Breton, Jean Luc Godard o Elvis Presley.

Más de un siglo había transcurrido desde que Arthur Rimbaud había anunciado que París se libraría de la clase gobernante, a la que llamaba patán, ventrílocua y sifilítica, concluyendo que París "se os quitará de encima, podridos rabiosos". El punk se adelantaba en el tiempo y pronosticaba una derrota segura, cuando no el nihilismo más destructivo. Los títulos de las obras dadaístas berlineses evocan, inevitablemente, canciones punk: *Dios con nosotros*, *Aniquilar el hambre* o *Los chulos de la muerte*. Irreverencia y mensajes explícitos. Como un vaso comunicante, Dadá y punk hablaron un lenguaje insultantemente similar.

Bajo esta potencia se escondía el desesperado intento por buscar un trazado oculto en el tiempo, un camino para salir del agujero. Si, cierto, había nihilismo y desasosiego pero la pasión lo inundó todo. Era un mensaje casi apocalítptico pero, por difícil que pudiera parecer, enormemente vitalista. Aún a pesar de que se gritase que no existía futuro la vitalidad salía de los poros y nutría cualquier tejido sin vida. Letristas y situacionistas buscaron en noches de excesos bajo los efectos del alcohol alguna puerta secreta, algún oculto pasadizo. El secreto había estado siempre ahí pero ahora hacía falta indicar el camino. Se trataba de desvelar la vieja identidad de la ciudad de París, sepultada bajo los intereses financieros y represivos que Haussman, desde su fastuoso despacho cerca del Sena, emprendiera a mediados del siglo XIX. Había que descifrar aquellos signos. Demasiadas resistencias en un

terreno callejero propicio para el escondite, la barricada y la defensa y Haussman, a toda costa, quería tener su ciudad idílica, modélica y siempre controlable. El urbanismo, bajo este aspecto, apuntaló los deseos de que París fuera una apacible ciudad de paseantes, curiosos y turistas. Los punks tomaron las calles en los tiempos de la recesión económica, no buscaron bajo los adoquines por si acaso hubiera playa y se dirigieron directos a lo que para muchos fue su propia y anunciada autodestrucción. Enarbolaban la bandera negra tras la que con frecuencia invocaron a piratas, asesinos en serie, terroristas o, como King Mob, a elegir un nombre para su colectivo que provenía de una fastuosa turba sanguinaria acontecida doscientos años antes que había acabado con la vida de trescientas personas. Negaban el hecho casi imposible de que todo estuviera ya bajo absoluto control a la vez que seguían de cabeza la frase de André Breton que decía "Abandonadlo todo".

"El público bailaba rock and roll entre las filas de butacas, rompía los asientos, se destrozaba todo cuanto estaba a tu alcance"

Nik Cohen

Mayakovski, de la mano del amante del circo Lazarenko, descubrió el arte de las atracciones como forma de llegar a las clases populares. Un buen día, el poeta hace su aparición en la arena vistiendo su célebre camisa amarilla sobre un gran elefante blanco. La gente aplaude y ríe, mientras recita en lo alto del animal sus versos incendiarios. El teatro callejero, el teatro del absurdo de Alfred Jarry o Artaud del que Mayakovski será, igualmente, precursor de éste último, guarda una gran analogía con el carnaval, el cual introduce la fábula en la vida misma, convierte las verdades en mentiras y ridiculiza la iconografía socialmente aceptada. El carnaval primitivo, con sus transformaciones de las imágenes y las figuras humanas, encontró su espacio en la fiesta. El punk fue individualista, pero buscó momentos de experimentación colectiva en una extraña fuerza fugazmente asociativa a través de los *shows* de bandas punks, en los que el público experimentaba poder y fuerza. Punk y carnaval son formas que derivan del espectáculo teatral en donde lo lúdico y la sátira son fundamentales. El punk hizo que protagonistas y espectadores, músicos y público, se rieran de sí mismos. No había normas. La norma (si es que había alguna) era que había que romper cualquier norma. El carnaval ignora las condiciones de jerarquías y reglas en el arte, en la acción artística. El héroe se degrada, muestra sus miserias y se vanagloria de éstas. Y ello de la misma forma que el punk, en donde bandas como Sex Pistols, The Stranglers o Sham 69 defendieron la figura del antihéroe como negación del consumo

cultural sobre los jóvenes, ávidos éstos de ídolos que representaban el éxito y el prestigio, metas espectacularmente potenciadas por los mass media y la industria cultural.

"Nosotros
debemos construir lo nuevo,
dinamitar lo viejo.
Es hora de llevar el cuerpo al combate.
¡Descarga cerrada!
¡Contra los cobardes!
¡Contra los que corren, apunta pistola!"
Mayakovski, "150.000.000"

La revolución ha triunfado. Las calles están rebosantes de obreros y de gente venida de los pueblos. Petrogrado es uno de los epicentros culturales. En medio de la calle un gran grupo de personas está concentrado. Mayakovski se encuentra subido en una caja de madera gritando frases como "Todos los soviets no serán capaces de hacer andar al ejército si los músicos y los poetas no comienzan antes a entonar una marcha". Cuando parece que ha concluido y la muchedumbre reanuda el paso retumba la voz del poeta nuevamente: "Aquí en la Tierra, nosotros queremos vivir. Ni más arriba ni más abajo", mientras gesticula moviendo los brazos hacia el cielo. Una llamada de Mayakovski encontrará un eco inusitado. Lanzará la idea de pintar con colores llamativos, como enormes cuadros callejeros, todos los muros y trenes del país. La iniciativa tiene un éxito insólito, algo que le transmitió al mismo Picasso cuando, años más tarde, viaja hasta la ciudad de París, vaga por sus calles fascinado por sus cafés y se entrevista con éste. Picasso pone sus objeciones, ya que señala necesitar una autorización para pintar las paredes y puede ser detenido (Mayakovski le propone pintar los muros de la Cámara de los Diputados), mientras el poeta le advierte de que si se hace de forma secreta nada puede pasar. Ambos, sin saberlo, están adelantándose a los debates acerca de un arte político clandestino o legal, realizado de forma anónima y ajeno a la autorización administrativa o bajo el patrocinio de las autoridades que -resulta innegable actualmente- promueven una cierta forma de cultura moderna mediante la recuperación de lo que en su día fue un arte guerrillero y sorprendente.

En su poema *Es demasiado pronto para alegrarnos* Mayakovsky pone en guardia a la sociedad tras la revolución. Numerosos cafés son abiertos y la gente se lanza a la calle. Hay traficantes, juego y las prometidas sacudidas en el campo del arte, la cultura o el progreso industrial parecen haberse pospuesto. En 1923 funda la revista y el grupo del

Frente de Izquierdas del Arte (L.E.F) que, en su manifiesto fundacional, afirmó:

"Las formas más hábiles no serán nada, no suscitarán mas que la impaciencia y la irritación si no las aplicamos a la expresión de lo cotidiano, de la cotidianidad revolucionaria. El LEF vigila. El LEF es la salvaguarda de todos los creadores. El LEF rechaza a todos los que se detienen, a todos los que se adormecen, a todos los propietarios".

El grupo se declaró enemigo de la literatura de moda y también, como no, de la oficial, intuyendo lo que, en unos pocos años, va a significar el enfrentamiento y defunción del futurismo ruso a manos del realismo socialista, el cual intentará destruir la imagen de Mayakovski bajo la excusa de practicar un arte no proletario e incomprensible para los trabajadores. En su constitución confluyeron distintos artistas proletarios comprometidos con la revolución de octubre (de muy diversas tendencias progresistas), colaborando con otras organizaciones como la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), un curioso grupo creado un par de años antes y que tenía a Marinetti como su auténtico y máximo padre espiritual.

La actividad de Mayakovski es imparable, frenética. Ante la escasez de papel, crea los "periódicos vivientes", a través de los que consigue que, gracias a pequeñas representaciones en las esquinas y plazas del país, la gente de la calle estuviese informada de cuanto pasaba en el interior del territorio nacional y en el mundo. Los comercios, muchos de ellos vacíos o cerrados entonces, son utilizados para pintar frases y eslóganes políticos ideados por Mayakovski. El temperamento de Mayakovski era una bomba de relojería sobre el que un suceso puede hacernos una idea aproximada del fervor e ímpetu que éste sentía. Tras ver por vez primera *El acorazado Potemkin*, se levantó del cine y marchó rápidamente hacia la oficina de Konstantin Svetchikov, encargado gubernamental de la proyección de películas y de su posible exportación. Mayakovski irrumpe agitado en su despacho hablando "como de costumbre -según su amigo y acompañante, en esa ocasión, Solski- con voz de trueno, golpeando la mesa con sus puños y el piso con el grueso bastón" y exigiendo la inmediata exportación del film. Svetchikov no pudo pronunciar una sola palabra antes de que el futurista ruso abandonase la habitación ya que, tras preguntarle si había concluido con su monólogo, le respondió airado que no había terminado y que no lo haría "en por lo menos quinientos años", advirtiéndole con grandes voces de que "los Svetchikov van y vienen, pero el arte permanece. ¡Recuérdelo!". Bajo estas premisas podemos entender lo molesto que para determinados ambientes era la figura de Mayakovski, llegando al escarnio público y la ofensa más patente incluso en cenas y

actos, en los que se reunían los cuadros más célebres de la cultura, el arte y la política, no sólo de la Unión Soviética, sino de otros países. John Lehmann, en su obra *Memories and portraits*, ha recogido lo que en una cena de este tipo sucedió de la siguiente forma:

"Había pintores famosos, actores, escritores, ministros, diputados y un alto diplomático extranjero. Nada menos que el embajador francés. En la cena me senté con Maxim Gorki y el pintor finlandés Alex Gallen y Mayakovski empezó su actuación acercándose de repente a nosotros, poniendo una silla entre las nuestras y comiendo nuestros platos y bebiendo nuestro vino. Gallen le miraba asombrado, igual que habría mirado si hubiesen dejado entrar un caballo en el salón del banquete... En un momento dado, Milyukov, nuestro ministro de Asuntos Exteriores por aquel entonces, se levantó para hacer un brindis oficial y Mayakovski se precipitó hacia él, al centro de la mesa, saltó sobre una silla y gritó algo tan obsceno que Milyukov quedó totalmente desconcertado. Después de un momento, habiendo recobrado el control, intentó comenzar de nuevo su discurso, "Damas y caballeros... ", pero Mayakovski grito más fuerte aún y Milyukov se encogió de hombros y se sentó. El embajador francés se puso en pie. Sin duda estaba convencido de que aquel gamberro ruso cedería ante él. ¡Que ilusiones! Su voz quedó totalmente ahogada por el alarido ensordecedor de Mayakovski. Pero esto no fue todo. De pronto comenzó una terrible barahunda sin sentido. Los seguidores de Mayakovski comenzaron a gritar también, a patear en el suelo, a golpear las mesas con el puño. Se reían a carcajadas, chillaban y gemían. Pero de pronto todo esto quedó aplastado con un sollozo auténticamente trágico de uno de los finlandeses, un pintor, con el aspecto de una foca recién afeitada. Un poco borracho y pálido como un papel, se veía que este exceso de falta de educación le había llegado hasta lo más hondo. Empezó a gritar con toda la potencia de su voz y con lágrimas en los ojos una de las pocas palabras rusas que conocía: "¡Mnogo! ¡Mno-go! ¡Mno-go! (demasiado, demasiado)"

La caída del poeta se producirá desde que idea el estreno de su obra *Los baños*, en donde se representaba a un burócrata, banal en grado máximo, únicamente interesado por el color de sus muebles, sus vacaciones, o en llevar siempre consigo sellos de caucho y papeles oficiales. El mensaje era claro, dirigiéndose contra la jerarquía y el poder soviético, en el cual el engranaje de la burocracia estaba íntimamente ligado a la vida del país, abortando toda transformación radical de la vida. Lógicamente, desde estas esferas y, en especial, desde la Asociación de Escritores Proletarios (VAPP) se intentará, por todos los medios, que bajo ningún concepto la obra pudiera ser representada. Días después del estreno, que se produce ante la frialdad del público, Mayakovski es acogido con indiferencia en varios actos y, al mes siguiente, durante una fiesta en el Instituto de Economía, es ridiculizado y atacado por un grupo de jóvenes que le increpan su extravagancia,

su crítica al régimen y su arte "antiproletario", ante lo que Mayakovki se defenderá, con voz quebrada, señalando que "hoy que todavía vivo me injuriáis, porque creéis de buena fe que son ciertas las calumnias que han hecho correr sobre mí, pero cuando haya muerto, leéreis mis versos con lágrimas en los ojos". El destino estaba empezando a tener un amargo tono para éste y sus palabras se volvieron, sin lugar a dudas, proféticas. Hoy en Moscú se encuentran decenas de monumentos en recuerdo a la figura de Mayakovski.

Mayakovsky colaboró intensamente con el otro gran personaje del teatro ruso de la época: Meyerhold. Se debe tener muy en cuenta que, tras la revolución de 1917, aquellos que como éste intentaban mostrar un tipo de teatro comprometido carecían de referentes. No existían, por lo tanto, mas que un gran número de obras de teatro clásico. Por este motivo, la colaboración entre ambos reventó la tradición cultural por completo. El fervor que Mayakovski sentía por la vida urbana y por la civilización desplegada en las grandes ciudades se manifestó en su obra, una actividad artística que debe ser analizada en base a las distintas y variadas influencias que recibió (desde el futurismo o cubofuturismo, hasta la obra de ciencia ficción de H.G. Wells, la cual ya conocía y admiraba profundamente) y ante las que supo establecer un punto de inflexión cuando representó personajes morales. Esa distinción se traducía, frecuentemente, en los puros y los impuros, los burgueses y los proletarios, los burócratas y los revolucionarios, etc. Su futurismo no sólo es literariamente insultante en la tradición del futurismo italiano, sino que, por supuesto, su glorificación de la maquinaria y la tecnología hizo que constantemente mostrase esta predilección. En *El extraño misterio* aparece un lugar utópico al que llegan los trabajadores tras una dura lucha, estando dominada esa ciudad por las máquinas, las cuales se situan al completo servicio de los humanos para su propia felicidad. En *El chinche* se quiere realizar un juego visionario según el cual se nos transporta a una Unión Soviética que, décadas después, está altamente industrializada. Finalmente, en *Los baños* la llamada "Mujer fosforescente" elige a un grupo de personas que son transportados al año 2030 en una máquina del tiempo (de nuevo H.G Wells y su libro *La máquina del tiempo*...). En su obra se puede apreciar la evolución de su pensamiento como individuo social pero, sobre todo, como alguien ardientemente comprometido con el ideal socialista. Así, podemos ver primero el enfrentamiento entre la burguesía y sus defensores y los revolucionarios (*El extraño misterio*), luego lo que queda de la pequeña burguesía tras el triunfo de la revolución (*El chinche*) y, finalmente, la obra que lo derrumbará moralmente como ser humano roto al tener la valentía de mostrar el parasitismo burocrático del poder soviético (*Los baños*).

La lucha por la fidelidad de su pensamiento y actitud supuso

la resistencia de Mayakovski al hacer frente a los comentarios que se vierten en los periódicos del régimen, en donde se califica su obra *Los baños* como contraria a la clase obrera, sobre todo, por parte del crítico de la VAPP, Vladimir Yermilov. El día del estreno una pancarta, realizada por Mayakovski, cuelga del teatro y en la que se puede leer: "No se puede de una vez bañar al enjambre de burócratas; no habría suficiente agua ni jabón. Además, a los burócratas les ayuda la pluma de críticos como Yermilov". La VAPP se dirige contra éste para que retire la pancarta, capitulando finalmente el poeta. El 14 de abril de 1930, tras durante años apuntarle a su amada Brik su intención de suicidarse, un disparo en la cabeza de Mayakovski pone fin a su vida. Dos días antes, había escrito una carta que hizo llegar a un amigo suyo y que decía lo siguiente:

Funeral de Mayakovski. Sentada, frente al ataúd, está Lily Brik.

"De mi muerte que nadie se culpe y, por favor, nada de chismes. El difunto lo odiaba profundamente. Madre, hermanas y camaradas, perdonadme. Esto no es un método que recomiendo a nadie pero no tenía otra alternativa. Lilia, quiéreme. Camarada gobierno: mi familia son Lilia Brik, mi madre, mis hermanas y Veronika Vitóldovna Polónskaia. Si les haces la vida llevadera, gracias. Los versos iniciados dádselos a los

Brik, ellos sabrán descifrarlos. Como se dice, el incidente está zanjado. La barca amorosa varó en lo vulgar. Estoy en paz con la vida. No vale enumerar dolores, desgracias u ofensas mutuas. Seguid felices. Camaradas del VAPP, no me consideréis un cobarde. En serio, no hay nada que hacer. Saludos. Decidle a Yermílov que lamento haber quitado la pancarta, debí de haber discutido hasta el fin".

Varada "la barca amorosa", con la pérdida de Mayakovski se cerró un periódo histórico que supuso la disidencia del arte y la cultura en el marco de una sociedad que había experimentado una revolución que cambiará el destino de las décadas venideras. Al morir éste, burocracia y maquinaria estalinianas ponen fin y clausuran oficialmente la época tardía del romanticismo revolucionario en Rusia.

EL FUTURISMO RUSO

Así, el futurismo ruso se propuso la idea de crear un vasto colectivo de miembros del Partido Comunista y futuristas, ambos unidos en la crítica radical al arte decadente y que, en el caso ruso, se identificó con la época zarista. El futurismo ruso bajo la máxima de Mayakovski de un "sonoro bofetón al gusto vulgar", enmarcado en una revolución que calificaba del "espíritu", era declaradamente izquierdista, insultantemente militante y adscrito a la Administración bolchevique (al menos en un primer momento) ya que, de hecho, se exigía la pertenencia al partido bolchevique. Esta adhesión al orden establecido -ya fuera capitalista o estaliniano/comunista- será repudiada por letristas y situacionistas a comienzos de la década de los cincuenta. Éstos criticaron la captación que la Administración había hecho del radicalismo de izquierdas en el campo de la cultura y el arte. Esta recuperación interesada que los gobiernos comunistas realizaron alcanzó su clímax en la década de los treinta, sobre todo cuando aparece con violencia el fenómeno del nacionalsocialismo y se pretende constituir un vasto frente cultural antifascista. En 1919 se plasma esta simbiosis del artista/militante comunista con la creación del *"Komfut"* como organización rusa que pretendía encuadrar a los futuristas militantes, volviéndose a reiterar que la lucha era contra el pasado (la modernidad era, al igual que en el futurismo italiano, el signo diferenciador) y contra la ideología del pasado burgués.

Pero la burguesía en Rusia ya había sido amenazada algunas décadas antes con el surgimiento de los primeros grupos de terrorismo anarquista como *Chornoe Znamia* o Bandera Negra, quienes llamaban e incitaban, siguiendo a Nechaev (principal autor, junto a Bakunin, del "Catecismo revolucionario"), al repudio de la religión, la familia y la moralidad burguesa en general. En el futurismo está la primera alusión

a la autogestión y el "hazlo tú mismo", ya que se advertía la necesidad de "incitar a las masas a ejercer su propia actividad artística".

Iniciad la marcha.
Las discusiones sobran.
¡Silencio, oradores!
Tiene usted
la palabra,
camarada máuser.
Basta de vivir con leyes
dadas por Adán y Eva.
Reventemos el jamelgo de la historia.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

¡Eh, blusaazules!
¡Ondead!
¡Por los océanos!
¿O
tal vez los acorazados
ya tienen romas las quillas?
No importa
que erizando la corona
el león británico ruja.

La comuna no será vencida.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

Allí
tras las peñas de pena
hay un país soleado sin estrenar.
¡Contra el hambre,
contra el mar de morbo
el paso de millones marca!
Aunque nos acerque banda mercenaria,
aunque rieguen acero,
Rusia no caerá ante la Entente.
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!

¿Se apagará el ojo avizor?
¿Viviremos de nostalgias?
Aprieta
en el cuello del mundo
los dedos del proletariado.
¡Adelante el pecho bravo!
¡Fija en el cielo banderas!
Eh, ¿quién marcha con la derecha?
¡Izquierda!
¡Izquierda!
¡Izquierda!
***Marcha Izquierda* (Mayakovski, *1918*)**

Los futuristas rusos, antes de la revolución bolchevique, sufrieron la censura y la prohibición. La guerra, para los rusos, fue la muerte, el horror, la brutalidad del mundo en grado extremo, expresándose decididamente contra ésta en el marco de un discurso comunista. Y cuando en 1917 surge la promesa de una nueva sociedad, se creó una gran alianza entre futuristas y constructivistas como Rodchenko. Los artistas socialistas se agruparon en torno al movimiento Proletkult (Cultura Proletaria) que llegó a alcanzar la cifra de 400.000 miembros. El movimiento pretendía una ruptura radical y absoluta con cualquier forma de arte del pasado y el surgimiento de un nuevo arte revolucionario que no rindiese cuenta alguna a sus antepasados y que se levantara a partir de la gesta de Octubre. Defensores del movimiento como Bogdanov, quien se hallaba ya enfrentado ideológicamente con Lenin, pronto chocan con la Administración bolchevique, al expresarse en completo desacuerdo con esta destrucción del legado artístico, lo que conllevó su progresiva marginación cultural y de influencia sobre los asuntos del arte. Las acciones del movimiento fueron consideradas bajo las palabras de Lenin, quien advertirá que se debía poner fin "a toda arbitrariedad en la literatura", mediante la prohibición de "cualquier creencia comunista pretenciosa", lo que anticipaba la censura y prohibición de todo acto libertario en el campo de la cultura. Los artistas de Proletkult serán, por definición del poder bolchevique nihilistas, primitivistas y anarquistas ajenos a la idea leninista, según la cual, la cultura proletaria era la suma de los conocimientos adquiridos aún bajo el yugo del capitalismo.

Los futuristas rusos fueron los primeros creadores del cartel propagandístico, que tendrá una enorme difusión durante la guerra civil española y en la utilización que se hace de éste en toda Europa para combatir el avance del fascismo y el nacionalsocialismo. A través del cartel propagandístico se lograba transmitir a la población la idea de una empresa común y un mismo ideal de forma sencilla y didáctica. El

denominado Komfut será el espacio perfecto para que los futuristas más militantes trabajen juntos y expongan sus ideas.

No obstante, ya se comienzan a ver los primeros síntomas de aquella encorsetación y captación política que el Estado ruso empieza a realizar sobre artistas y creadores. Los mismos futuristas considerarán que el arte proletario no puede quedar bajo el absoluto control de la administración bolchevique y esto, efectivamente, se respetó en los primeros años de la revolución rusa, pero la situación cambió considerablemente desde 1920. A partir de entonces, muchos activistas-artistas realizan propaganda de defensa a ultranza del nuevo Estado y ya se habla de *impulsar un "arte-edificación de la vida"*.

Esa edificación de la vida se manifestó en distintas partes del mundo (Francia, Estados Unidos, Japón...) en 1968 a través de una revuelta contra la cultura establecida, contra lo que esa misma cultura entendía por bello y respetado, alcanzando la *negación*, de este modo, un punto de vista eminentemente revolucionario. Cuando los activistas radicales negros proclamaron que "lo negro es hermoso" estaban trasladando ese problema hacia otro lugar y lo situaban dándole un aspecto positivo, cambiándolo de forma. Por eso, en Estados Unidos, cuando irrumpe la música negra y contagia a una generación, ésta supuso una amenaza para el esquema de valores de la América blanca y supremacista. La música negra era la negación, hablaba otro lenguaje y contaba otras historias. En este sentido, el antiarte suponía una potencialidad de transformación radical del mundo, no exenta de numerosas objeciones:

"El arte desublimador y el antiarte de hoy anticipan una etapa en la cual la capacidad productiva de la sociedad podrá ser afín a la capacidad creativa del arte, y la construcción del mundo del arte afín a la reconstrucción del mundo, es decir, una unión del arte liberador y de tecnología liberadora".

Herbert Marcuse

La obligada adscripción que Lenin deseaba y exigía por parte de los artistas (siempre imprevisibles y, a veces, indisciplinados) a los fines e ideario del Partido Comunista, se logra una vez que Stalin elimina a Trotski. Ya no había ambigüedades y cualquiera podía ser tildado de enemigo de la revolución bolchevique, para la que Trotski era considerado un agente del capitalismo y de occidente. Era el Comisariado de Educación el censor del Estado ruso, pero su tarea no era sencilla debido a la gran cantidad de escritores y artistas con ideas muchas veces dispares y por el factor, a tener en cuenta, de la popularidad de algunos. Los futuristas rusos pretendían un arte comprometido pero sin normas ni reglas impuestas por ninguna organización,

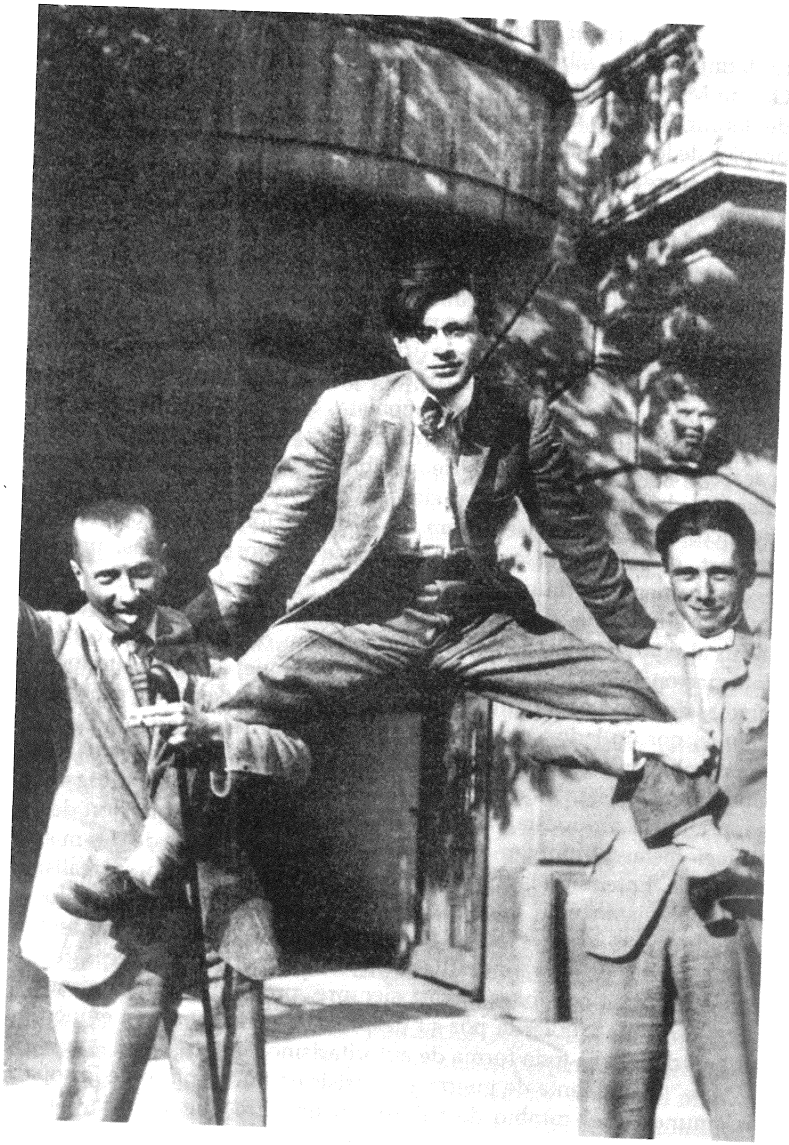
mientras que otros grupos, como la ortodoxa Asociación Rusa de Escritores Proletarios (VAPP), defendían y transcribían al campo de la cultura los regulares acuerdos del Partido Comunista. En los años siguientes se aprueba oficialmente un arte y una estética al servicio del Estado, es decir, se reconfigura lo que debía de entenderse como "cultura proletaria". En 1934 ya estaba implementada una férrea dictadura sobre las artes bajo la idea del "realismo socialista", una idea que será aceptada por el resto de partidos comunistas de la escena internacional bajo la órbita soviética. Estos sucesos tendrán una gran repercusión, como veremos, en la adhesión de los surrealistas franceses al Partido Comunista Francés y su consiguiente indisciplina e informalidad, lo que suponía -desde el punto de vista soviético- una imperdonable desobediencia y tácita traición.

Estos acontecimientos marcaron un hecho histórico incuestionable para comprender el radicalismo futurista dentro de los regimenes totalitarios en los que emergió: tanto el futurismo italiano como el ruso fueron, finalmente, rechazados, marginados o vulgarizados por las altas esferas. En el caso italiano, se produjo esta devaluación, aún a pesar de la gran amistad de Marinetti con Mussolini, ya que la transgresión futurista era vista como inestable, imprevisible e indisciplinada. Y, en el caso del futurismo ruso, por el hecho de que, con la imposición de lo que era considerado como "arte proletario", el tradicional espíritu anárquico de los futuristas rusos quedó supeditado a un conjunto de reglas, normas administrativas y la opinión de terceros.

Los choques eran, por lo tanto, una cuestión de tiempo. Un claro ejemplo de esa asfixia creativa fue el caso de Henri Barbusse y su paso como director por el periódico *París Monde*, fundado en 1928 con una plantilla heterogénea, en la que figuraba desde Maxim Gorki, el socialista Upton Sinclair o el filósofo y antimonárquico español, Miguel de Unamuno. En 1935 la actividad de Barbusse estaba ya tan sometida al control estalinista que fue forzado a dimitir.

UN ALTO EN EL CAMINO

Esta coyuntura plantea, necesariamente, un alto en el camino. Los surrealistas y futuristas, ciertamente, hacían política, pero en tal grado de heterodoxia que nunca fueron totalmente comprendidos por la clase política y por los sujetos activos del tradicional movimiento izquierdista para ser, finalmente, marginados y tildados de violentos brotes anárquicos en el terreno del arte y la cultura. La ecuación era imposible de aceptar para aquel sector al que la imaginación y la creatividad libremente ejercida, sin obstáculos, era un asunto terriblemente secundario, ajeno a la mayoría de las organizaciones de vanguardia y a sus programas revolucionarios.



Jean Arp, Tristan Tzara y Hans Richter en Zurich, 1918.

En el primer tercio del siglo pasado, la lucha estaba claramente definida en la fábrica y centros de trabajo pero, tras la Segunda Guerra Mundial, la clase obrera comenzó a ser algo bastante complejo de definir, lleno de motivaciones no tan sencillas de discernir, como las propias de lo que había sido el tradicional sujeto revolucionario. En esta crisis, el surrealismo pondrá en primera línea el poder de la creatividad y la imaginación espontánea, un análisis que la historia dará el valor formidable que le corresponderá en toda la fábrica de ideas e ideologías que explotan o confluyen a finales de la década de los sesenta del pasado siglo. El fenómeno del asalto a la cultura era algo rechazable para la inmensa mayoría de los partidos comunistas, algo que fue una de las causas para que, con la irrupción de la *"New Left"* (Nueva Izquierda), se produjera una ruptura con la práctica política de los padres por parte de aquellos protagonistas de la revuelta. *La cuestión no era negar la política, sino negar la forma de hacer política.* El arte y la cultura pasaron a ser un artefacto de posibilidades ilimitadas dentro del discurso de la dialectica de las clases sociales y el problema del poder político. Sumida la clase obrera en la alienación de cierto modo de confort, el antiguo discurso socialista se circunscribía, casi única y exclusivamente, al mundo de la economía.

Las formas de antiarte, nacidas en el primer tercio del siglo XX, junto al complejo análisis que emprendieron organizaciones como la Internacional Situacionista, propondrán extender el arte a todos los niveles de la vida cotidiana. El discurso no estaba exento de problemas ya que, por un lado, se negaba la cultura (burguesa) pero, en cambio, esa revolución era abiertamente cultural y artística, terrenos éstos tradicionalmente distantes del proletariado. De esta forma, la autogestión generalizada propuesta y la obra de arte total como aspiración de los situacionistas, suponían objeciones serias por parte de la misma izquierda. Entendida la contienda de este modo, dadaísmo, surrealismo o situacionismo eran barcos a la deriva (eso sí, fuertes, robustos y armados hasta los dientes) en medio de grandes y vastos océanos. Los protagonistas de las vanguardias serán incomprendidos a veces, rechazados en otras ocasiones y, casi siempre, profundamente incómodos para la misma izquierda por su desprecio abierto (con sus, evidentes, singularidades) a toda forma de autoritarismo.

El ambiente de guerra y de crisis en buena parte de Europa y del mundo y el cambio de valores en una Era que vendría, habían sentado las bases para que surgiera una propuesta feroz y extremadamente radical en contra del arte y del mundo en sí mismo, la mayor de las propuestas del llamado antiarte: Dadá. De hecho, su nombre no significa nada (aunque algunos se esforzaron en atribuirlo a la cola de una vaca santa, tal y como señaló el mismo Tzara a pesar de que, años más tarde, surgieran duros enfrentamientos sobre su paternidad). Este

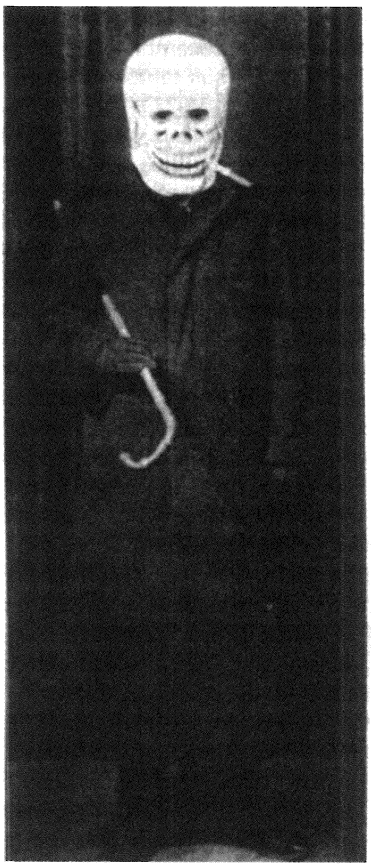
hecho es significativo ya que, de lo que se trataba, era de *la más absoluta negación*. Los dadaístas ofrecieron ejemplos de arte corrosivo, aparentemente caótico, pero que encerraba mensajes bien claros. Schwritters, Hausmann, Duchamp, Arp o Janco lograron colocar obras de antiarte, es decir, representaciones de aquello en que se había convertido la creación artística (un retrete, una Gioconda alterada con bigotes, etc) en los espacios de exhibición tradicionales del arte. Dadá fue antiartístico, antiliterario y antipoético. No creaban obras sino que éstas eran fabricadas, muchas veces, utilizando el ensamblaje. La arrogancia de los dadaístas era inaudita y en uno de sus tantos manifiestos decían "silbad, gritad, rompedme la cara y ¿después? Os diré, además, que sois tontos. En tres meses venderemos yo y mis amigos nuestros cuadros por algunos francos". Dadá fue el antidios. Dadá fue la antesala de esa nueva sensibilidad que brota con virulencia durante los sesenta.

Intelectuales como Herbert Marcuse indicarán que el ataque al *establishment* implicaba, inexorablemente, atacar la moralidad burguesa y, entonces, conceptos como "obscenidad" adquieren una nueva dimensión. La sociedad sin moral -entendiendo por "moralidad" la ideología del Poder- que defendió la izquierda fue un arma política, una nueva ética suficientemente demoledora. Por lo tanto, la nueva izquierda promovió la a-moralidad disidente y proclamará una nueva moralidad estética ajena al puritanismo, a las convenciones y al poder de la religión. En este sentido, Marcuse señalará que es necesario "crear un ambiente, nivel por nivel, un paso después del otro, en la producción material e intelectual; un ambiente en el cual las facultades receptoras, eróticas, no agresivas, del hombre, en armonía con la conciencia de la libertad, luchan por la pacificación del hombre y de la naturaleza". En el histérico clima de entreguerras, dadaísmo o surrealismo fueron ese gran primer paso y *la realización efectiva de ese descontento* por crear una nueva forma de vida, más allá del discurso ortodoxo del marxismo centrado, casi en exclusividad, en la economía.

La Escuela de Frankfurt -exorcizada por el tradicional marxismo- defenderá un nuevo lenguaje, un cambio unido a esa nueva sensibilidad y conciencia social (lenguaje entendido como palabras, imágenes, gestos, etc). Este hilo conductor según el cual, futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas y situacionistas parten del inconformismo radical y militante, participando de una similar visión del mundo, encontró su consolidación teórica en las tesis surrealistas y situacionistas. Poetas, artistas y creadores de todo tipo debían, en efecto, oponerse al modo de vida y su rechazo alcanza a todos, incluido a los mismos revolucionarios. En 1943, Benjamin Peret en *Le deshonneur des poetes* señalaba esta radicalidad y su correspondiente rechazo a la cultura del Poder, aún tildándose de "proletaria".

Si Guillaume Apollinaire escribía sobre la hermosura del metal

de los cañones, los surrealistas se manifestarán radicalmente contrarios a cualquier instrumento de guerra que no fuera la poesía, no viendo ninguna diferencia "entre un cañón que dispara y otro que no lo hace". Todo era aborrecible: los himnos, las proclamas, los grandes titulares de los periódicos, las conversaciones de los paseantes, el patriotismo, la música funesta y, por supuesto, la consiguiente ración de muertos,



George Grosz. La muerte de Dadá. Berlín, 1918

mutilados y ataúdes que, como un grotesco cuenta gotas, asaltaba las noticias interminablemente. El hastío y supremo asco se habían apoderado de un sector de los izquierdistas y revolucionarios que no se sentían representados, ni tampoco afectados sentimentalmente, por la pasión nacionalista sino, más bien, justo lo contrario: negaban esa

fealdad, sus tropelías y se sentían avergonzados del Pacto de Versalles y de las penurias a las que se sometía al pueblo alemán, a la sociedad civil que, como en todos los conflictos bélicos, estaba llamada a padecer las peores y más abyectas calamidades. Demasiado para ser digerido. Cualquier atisbo de crítica te convertía en un colaboracionista y te situaba en un terreno incómodo de explicar. Dadaístas y surrealistas apartan con extrema virulencia los papeles arrugados y sucios de la propaganda nacionalista y bélica, despejan la mesa, sorben de un trago sus copas y se ponen a trazar un plan de reconquista de la esperanza, de un vasto proyecto de felicidad colectiva a través de la negación. Negación que era tan edificante como inspiradora y, entonces, *la fiebre se extendió con rapidez*. Ellos respiraban otro aire que ya estaba más lejano, a kilómetros de distancia, de los grandes fuegos y titulares. Descendían a las catacumbas de la mente a exorcizar los fantasmas que empequeñecían las pasiones, que las domesticaban, hasta convertirlas en otra cosa ajena a la voluntad, la furia y la fuerza. Todo era terriblemente sincero. Tan sincero como insultantemente cierto. Y eso sorprendía. Eran bárbaros porque repudiaban la civilización y la educación de su tiempo. Proscritos por vivir fuera de su tiempo, incomprendidos en muchos casos. Emparentados con los románticos. Salvajemente fuertes hasta el punto de navegar casi en solitario soportando unas condiciones tan adversas y desafiantes que otros, quizás, hubieran tirado la toalla y claudicado.

Ellos tenían, como ya hemos apuntado, un posicionamiento radicalmente claro y diametralmente opuesto al belicismo ultranacionalista de Marinetti y su círculo. Los futuristas italianos no estuvieron con los pacifistas que, durante la llamada Semana Roja, se enfrentan a la policía. En cambio, ellos (los futuristas italianos) se movilizaron y harán campaña por la participación de Italia en la Primera Guerra Mundial bajo la forma de teatros de agitación política que recorren varios pueblos y ciudades. Algunos años más tarde, aquel héroe para el fascismo italiano llamado Marinetti, escuchará los gritos incendiarios y el boicot que un grupo de radicales lanza durante una de sus conferencias sobre el futurismo. Eran los dadaístas. Entre la confusión un montón de papeles vuela por los aires anunciando la defunción del futurismo. El texto decía lo siguiente:

"El futurismo ha muerto ¿De qué? De DADA. Una joven se suicida. ¿Por qué? Por DADA. Telefoneamos a los espíritus. ¿Quién es el inventor? DADA. Te pisan. Es DADA. Si tenéis ideas serias sobre la vida, si hacéis descubrimientos artísticos y de repente vuestra cabeza se pone a crepitar de risa, si encontráis todas vuestras ideas inútiles y ridículas, sabed que DADA EMPIEZA A HABLAROS".

En 1916 un conjunto de llamativos papeles en colores rojo y naranja recogen por vez primera la palabra "Dadá" y ya entonces se empieza a destruir intencionadamente la gramática con voluntarios errores ortográficos como la falta de puntuación y deliberadas mentiras acerca de personas o hechos. Ya desde esa primera publicación, Dadá se vanagloria de no tener ninguna nacionalidad específica en medio de un clima de ferviente exaltación patriótica en toda Europa, teniendo colaboradores en Francia, Alemania, Rumania, etc. Hugo Ball arremete contra el militarismo y el nacionalismo alemán. Huelsenbeck se contoneaba compulsivamente y, junto a Tzara, emite gritos y sonidos imposibles de discernir e interpretar porque el asombro era lo único que existía. En otras ocasiones, metidos en el interior de un saco, realizaban ese escandaloso número que denominaban *noir cacadou*. En otros momentos, realizaban los llamados "poemas estáticos", que consistían en colocar grandes carteles con frases y palabras que aparecían y desaparecían del escenario. Pero aquellos gritos tuvieron una primera procedencia: Zurich y el Cabaret Voltaire.

[Revuelta en el Cabaret Voltaire, amor por el ruido y combates de boxeo]

La guerra había hecho unir al primigenio grupo de dadaístas del Cabaret Voltaire de Zurich, la misma guerra que había logrado unir a los facciosos futuristas italianos o a los militantes comunistas del futurismo ruso, una guerra como la que haría unir, unas décadas después, al ficticio partido de los Yippies con Abbie Hoffman y Jerry Rubin en 1968. En ese año, los fugitivos que desertaban y se negaban a matar civiles en Vietnam, con frecuencia iban a parar a las *townhouses* o casas comunales, frecuentemente utilizadas como centros de activismo político, lugar íntimo para la práctica del amor libre, para viajar con ácido o para esconder a activistas metidos de lleno en la agitación armada (Motherfuckers y Weathermen).

Pero... ¿cómo se podía haber llegado a este punto? Diez años antes del caliente mayo francés y de ese colapso que hizo que muchos sueños murieran tras el paso del verano de 1968, durante un también agobiante mes de junio un pintor llamado Nuncio Van Guglielimi atacó salvajemente una obra de Rafael titulada *La coronación de la virgen*. Sus rápidos dedos tuvieron tiempo suficiente para inscribir sobre ésta una frase que decía "¡Larga vida a la revolución italiana, abajo el gobierno de la Iglesia!". La acción lo condujo a ser considerado un loco y ser confinado en un pabellón para enfermos mentales. Los situacionistas italianos rápidamente emitieron un comunicado público en donde apoyaban totalmente a Guglielimi, así como fueron autores de decenas de

pintadas callejeras bajo la afirmación de que el gesto del pintor era apoyado en silencio por miles de italianos. Mayakovski había anunciado casi en secreto aquél grave incidente cuando escribió que "habéis disparado contra los guardias blancos, pero ¿y Rafael? ¿Por qué os olvidais de Rafael?" sin imaginar que unas décadas más tarde Rafael iba a ser víctima de tal predicción. Rafael, Mozart o el Papa eran ídolos a destruir y los situacionistas se embarcan en esta vasta empresa. Y todo ello aunque no hubieran ya bolcheviques.

"¿Mozart? Es una auténtica basura. No me interesan. Esa gente no son accesibles", le había comentado John Lydon, voz de los Sex Pistols, a un periodista musical en 1976. Mascullaba cada palabra como si hubiera que vomitarla. Podía ser desprecio o un juego de fortaleza, pero el joven punk debía sobrevivir al maremoto de la fama. Había que sentar las diferencias y más aún para alguien como él que ya siendo un niño era ridiculizado en el colegio por culpa de su retraso escolar de un curso. Ahora, los estúpidos eran ellos, los otros. Es decir, todos los demás. Incluido Mozart.

El museo era convertido en sinónimo de basura, de cementerio cultural, en lugar de ataque a la misma altura que Mozart o Shakespeare. Por esta razón no resultó tan chocante la imagen de decenas de bolsas de basura arrojadas intencionadamente frente al recién estrenado Lincoln Center de Nueva York. El edificio, que iba a ser el emblema de la modernidad artística para la ciudad, se había levantado bajo el expolio de miles de familias puertorriqueñas que habían sido desalojadas no sin resistencia vecinal. Varias protestas se organizaron antes de que las palas y excavadoras se pusieran manos a la obra para erguir el polémico templo del arte moderno. "Trae tu basura" había leído Abbie Hoffman y sus colegas en una pared por medio de un panfleto firmado por Up Against the Wall, Motherfuckers!. Una treintena de yippies, fieles a la cita, llevaron su basura hasta dejarla tirada frente al Lincoln Center, ya que la policía acudió con rapidez. Los jardines quedaron cubiertos de basura que la prensa no tardó en mostrar amplificando de esta manera la magnitud del acto. Hippies politizados, sobre todo del East Village y entre los que estaba el mismo Hoffman, acudieron capitaneados por los Motherfuckers para expresar de esta forma su protesta contra la mercantilización del arte vendida por un país que mataba civiles a miles de kilómetros de aquel lugar. Para los convocantes se trataba de un claro intercambio de tipo cultural a modo de "basura por basura", aprovechando la huelga de basureros de Nueva York que habían apoyado y que quedaría inmortalizada en un corto documental producido por unos realizadores de video afines a ellos. La convocatoria fue apoyada por el siguiente texto titulado, precisamente, "Proponemos un intercambio cultural (basura por basura)":

Portada de una publicación dadaísta

Grosz y Heartfield portando un cartel en donde se lee "El arte está muerto. Viva el nuevo arte mecanicista de Tatlin". Feria dadaísta de Berlín, 1920

"America convierte el mundo en basura. Convierte sus guetos en basura. Convierte Vietnam en basura. En el nombre de principios universales (democracia, derechos humanos), en el nombre de la patria (perros pastores e Iglesias de Nueva Inglaterra), en el nombre del arte, en el nombre del dinero. America coge todo lo que es comestible, intercambiable, comerciable y deja el resto. El mundo es nuestra basura. No deberíamos quererlo. Nosotros estamos tumbados en campos verdes y el resto de la gente lo está en basura. Y jugamos mientras producimos nuestra basura. Beethoven, Bach, Mozart, Shakespeare... para ocultar el sonido de nuestra producción de basura (...). Estamos encarados con una revolución de la basura, una revolución cultural, fertilizantes de basura, descubriéndose a sí misma. Y nosotros, los del Lower East Side, hemos decidido traer esta revolución cultural al Lincoln Center en bolsas. No es al Lincoln Center adonde pertenece. Asamblea para recoger basura. Marcha para el Lincoln Center a las 17 horas de la tarde del 12 de febrero".

Aún hubo de pasar un tiempo para que aquellos miembros *motherfuckers* -siempre vestidos de negro y marrón- pasasen a mezclarse con fugitivos y ascetas en las distintas comunas de Nuevo México, justo cuando llega la represión y centenares de hippies son arrestados y procesados. Su líder, Ben Morea, fue uno de éstos. Diseminados en distintos grupúsculos por el territorio estadounidense llevarían sus ideas del antiarte y la revolución, el primer surrealismo y el anarquismo, hacia una forma de entender la acción directa de forma violenta. Estos tiempos no se parecían en nada a aquellos en que sus amigos hippies organizaron el llamado "verano del amor". Los titulares aparecidos en la prensa en los que se anunciaba que más de diez mil hippies inundarían las calles no le habían sentado nada bien al alcalde. La policía tomó el lugar. Al terminar agosto, las drogas hicieron de la zona un viejo recuerdo de los buenos mensajes de fraternidad lanzados meses antes. Los hippies ahora eran vagabundos. Estaba agotándose la formula del rebelde cubierto de flores y buenas intenciones. Ellos lo sabían. Todo el mundo lo sabía, pero nadie quería nombrar la palabra "violencia". Pero ahora no eran una banda callejera politizada sino una tribu. El grupo realizó algunas acciones con explosivos bajo el eslogan de *Armed Love* y, en el transcurso de unos meses, se organizaron en la famosa comuna Hog Farm, por la que pasaron icónos de la generación beat y muchos activistas que buscaban protección, invisibilidad y fuerza. Si las empresas del capitalismo cultural y económico eran entonces sus objetivos habían ya dejado muy claro que sus primeras víctimas habían sido los artistas, el arte, las "obras maestras", es decir, hasta el mismo Shakespeare.

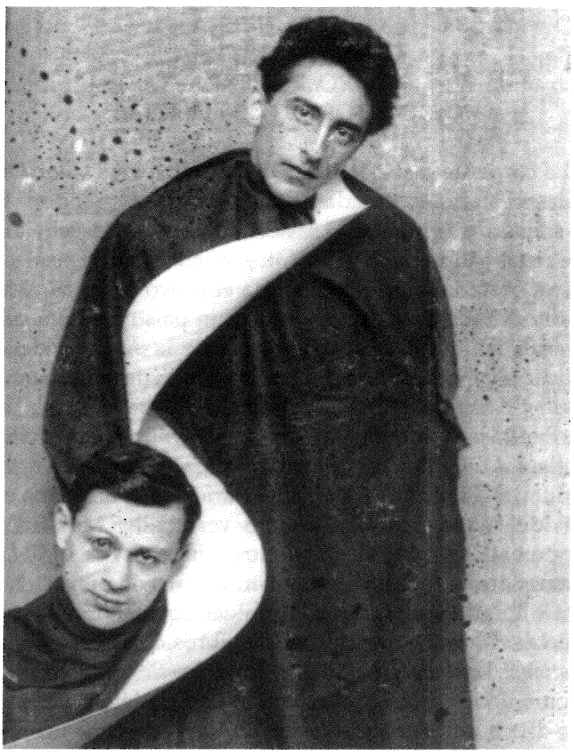
La actitud de Dadá, es necesario adelantarlo ya, no era la del pacifismo imperante entonces en muchos sectores de la izquierda, sino que apostaba por revolucionar su propio tiempo y hacer un ejercicio de eutanasia activa contra su mundo. A su modo, los dadaístas estaban sentando una auténtica declaración de guerra de tal virulencia que los alejaba del tradicional pacifismo. La guerra y su campo de destrucción eran aborrecidos de la misma forma que Joe Strummer, líder de la banda punk The Clash diría, a propósito de la guerra que

SI ALGUIEN ME ENCIERRA ME ABRIRÉ PASO A PATADAS
SI ME AGREDEN LO DEVOLVERÉ POR DUPLICADO
TODOS LOS DÍAS LO MISMO (...)
ODIO Y GUERRA
ODIO LA CORTESÍA
ODIO Y GUERRA
ODIO A TODOS LOS POLICÍAS

La corriente casi eléctrica y del todo subversiva de Dadá recorrerá, en las posteriores décadas, buena parte del mundo, adoptando distintos trajes de combate. Del neodadaísmo o la rebeldía de los jóvenes letristas -algunos de ellos fotografiados por las calles de París vestidos con destartaladas ropas-, hasta el teatro callejero y guerrillero o los pro-situacionistas de King Mob en un país que iba a conocer las acciones armadas de los chicos y chicas de la Angry Brigade. ¿Qué hubiera dicho o expresado Dadá si su certificado de defunción oficial no hubiera existido?... la cólera de los jóvenes se expresaba en una multitud de frases pintadas en los sucios muros de Nothing Hill, Londres, llamando a derribar la sociedad, la cultura y el arte. Todo o nada, de nuevo, la misma consigna libertaria que se afirmaba en el gozo sin límites del mayo francés. Podemos ver a King Mob instigando y organizando batallas campales entre los skinheads, erguidos por éstos como la vanguardia de la clase obrera europea, y decenas de hippies, en pleno centro londinense, justo en Trafalgar Square. También podemos leer las declaraciones de uno de sus miembros, Fred Vermorel, también de *International Vandalism*, sobre el punk y los Sex Pistols, a los que se referirá como una "conspiración marxista". Y podemos ver el significado de uno de los cambiantes nombres de la tienda de Malcom McLaren en King´s Road: *Seditionaries*, tras dejar otros como *Sex* o *Too fast to live too young to die*. La sedición, la traición a los valores culturales, el desafio irrumpe en Zurich con la velocidad del rayo.

El 5 de diciembre de 1916 abre el Cabaret Voltaire y, al día siguiente, un periódico lo describe como "una asociación de jóvenes artistas y hombres literarios cuyo objetivo es establecer un centro de entretenimiento artístico". Cuatro meses después, Ball escribía en su

diario la palabra "dadaísta", pero antes, él y Huelsenbeck (que luego sería psiquiatra) habían descubierto la palabra "Dadá" mientras pasaban aleatoriamente las hojas de un diccionario alemán-francés. Pero *Dadá no significaba nada. Dadá no era nada. Nada era Dadá.* Para entender que fue realmente Dadá hemos de acudir a los números que se realizaban en el cabaret y a sus textos. En el cabaret se lanzaban ataques a la Iglesia, se representaban estrepitosos números que incluían gruñidos, palabras ininteligibles, convulsiones, gritos y actuaciones musicales destructivas. Ya Man Ray había definido cuales eran las miserias de las que hablaban: Iglesia, Estado, armas, ciencia y una visión contemplativa y pasiva de la vida.



Jean Cocteau y Tristan Tzara, 1922

"Dadá no siente nada, no es nada, nada, nada
Es como vuestras esperanzas: nada
Es como vuestros países: nada

Es como vuestros ídolos: nada
Es como vuestros políticos: nada
Es como vuestros héroes: nada
Es como vuestros artistas: nada
Es como vuestras religiones: nada"
Picabia

El clima de Zurich era el de un almacén de desertores, de seres políticamente incorrectos, de disidentes, sediciosos y contrarios a la orgía patriótica que invadía Europa. Agentes secretos seguían y recababan información acerca de los desertores y sus actividades y, llegado el caso, es muy fácil imaginar que clase de informes hubieran hecho acerca de lo que sucedía en el Cabaret Voltaire, en un lugar como aquél ajeno a órdenes, protocolos, ortodoxia y moral burguesa. Mientras tanto, en otras ciudades no tan lejanas, las sirenas aullaban y los refugios se atestaban de ciudadanos llenos de pavor, temerosos de la brutalidad del conflicto y sus desastrosas consecuencias. Son los años de los periódicos, de las esperanzas, de los intentos revolucionarios, de cafés interminables entre charlas en los tantos locales. La política era lo cotidiano, el latir del paso de las horas, pero en Zurich, en esos momentos, era lógico que la distancia atenuase la sensación de estar al borde del colapso. Cuando estalla la revolución rusa, Tzara, y Hugo Ball la saludan. A pesar de la deserción de los miembros del Cabaret Voltaire sus simpatías no estaban, precisamente, del lado de la cursilería del pacifismo y la neutralidad. Dadá quería pelea, pero lo quería hacer a su modo. La violencia desplegada hasta entonces y los sanguinarios presagios existentes en el horizonte planteaban una actitud más militante, algo que Tzara y los suyos no identificaban con una apelación a la concordia.

De esta forma, en 1916 los dadaístas desertores hacían uso de ese extraño local que, poco a poco, irá congregando a no pocas personas atraídas por una forma descarnada de ofrecer arte, ya sea escuchando recitales de varios poemas a la misma vez o una representación de disfraces y declaraciones de principios. Los punks se reunirán, muchas décadas más atrde, en *squatters* creando espacios autogestionados por ellos mismos y, aunque es de suponer que en el Cabaret Voltaire se pagase un alquiler, fue la más auténtica expresión de anticomercialidad.

Curiosamente, esta algarada depararía que, pasada la resaca de mayo de 1968 y con el auge del *happening* y el teatro libre, se rescatara compulsivamente el nombre de Dadá del olvido y de los sótanos de las universidades en donde el dadaísmo estaba reposando en forma de viejos libros, textos y recortes de prensa que narraban las acciones imposibles desarrolladas por los dadaístas. Es por ello que, cuando la guerra irrumpe y sume a Europa en el gran cataclismo, una tarde en el

Cabaret Voltaire se dan cita personajes únicos, todos con una idea común: la libertad y la transgresión por encima de todo.

André Breton dirá, a propósito del dadaísmo, que fue una revuelta del "estado de ánimo", quizás el mismo detonante que llevó a que alguien, el 15 de marzo de 1919, disparase contra un cuadro de Rubens dañándolo, o que los Yippies decidieran hacer correr el falso rumor de que iban a hacer circular LSD por la red de agua de Chicago, el mismo ánimo que planteaba a las más genuinas bandas de punk hacer de una aparente muralla de sonido un arte propio. *A veces, un estado de ánimo es suficiente para hacer historia, o, cuando menos, para crear tu propia historia.* Los punks decían algo así como "no se por qué lo hago, ni tan siquiera por qué sigo vivo, pero lo hago y punto". Era la espontaneidad dadaísta llevada a un nivel distinto, en otra época, en unos años en los que la industria y las corporaciones controlaban la música y los museos no tenían demasiado interés para los jóvenes occidentales y anglosajones. Pero... ¿qué tipo de estado de ánimo? Quizás también el mismo que proyectaron Artaud o Nietzsche, es decir, la negación, la deconstrucción. Cuando Nietzsche afirmaba que "Dios ha muerto" se refería a los valores que, hasta ese momento, habían dominado la modernidad y, por supuesto, en esta cruzada llamada antiarte, la modernidad también debía ser decapitada. En esta empresa se embarcaron punks y situacionistas; los primeros, entendiendo como modernidad el lado más amable de la vida, el más vendible, y los segundos, bajo la noción de espectáculo, que incluía no sólo a los tradicionales medios de comunicación, sino que suponía un nuevo lenguaje con el que se explicaba la vida y nuestro papel en el mundo. Era, en definitiva una verdadera relación social. Si "la energía es el placer eterno" (según el romántico William Blake) entonces dadaístas, surrealistas, situacionistas, letristas y punks querían gozar y gozar sin trabas de ningún tipo. Este tipo de llamada al goce ilimitado se encuentra también en el tantrismo y en buena parte de la cultura lisérgica. El placer, entonces, adquiere un significado político y revolucionario. El placer y su disfrute se convierten en un gesto elocuente de rebelión que supera el impuesto miedo al placer y su evocación. Si en la tradición cristiana Cristo sufre el calvario y el martirio para finalmente morir, la vanguardia negaba esa herencia y rompía el miedo al placer que es, en realidad, el profundo miedo a la libertad.

El Cabaret Voltaire se encontraba situado en el número 1 de la Spielgasse y, once números más allá, vivía Lenin junto a su mujer Krupskia. Esa cercanía y el hecho de que Tzara y Lenin frecuentaran unos mismos cafés hizo que ambos compartieran partidas de ajedrez. Lenin y Tzara jugaban al ajedrez incapaces de comprender la magnitud de la empresa en la que estaban metidos. Lenin preparaba el asalto final, la revolución del famoso mes de octubre. La pareja movía las

piezas llevada por el incesante tic-tac del reloj, meditando cada jugada, cada preciso movimiento. El juego, finalmente, deparaba un vencedor, pero su enemigo era la historia, el mundo de los hombres. Querían un poco de acción y, para Lenin, pronto sucederá *la performance definitiva*, la de tropas proletarias tomando los palacios en medio de proclamas incendiarias. *Era la historia la que estaba en juego.* Hace falta mucha paciencia para ser jugador de ajedrez y, como no, amor por aquellas cosas que también aman los militares: estrategia, planificación y ataque. El ajedrez supone detener el reloj mientras el mundo continúa y palpita fuera de la mesa, más allá de la habitación, ausentes los protagonistas del ajetreo cotidiano. En Zurich, en esos instantes, la historia pertenecía a ellos o iba a serlo. Era el campo de batalla (para los dadaístas) y el mapa abierto sobre la iluminada mesa (para Lenin), decidiendo cómo asestar cada golpe y dónde colocar el lugar adecuado para extender la revuelta.

Para Hugo Ball, uno de los fundadores del cabaret, "todo va bien, pero la gente ya no". No obstante, años más tarde Ball se convierte al cristianismo, antes de haber sido discípulo, traductor y admirador del anarquista Bakunin, colaborar en un periódico izquierdista berlinés llamado *Der Revolluzzer* e, incluso, haber conocido a Rimbaud. No sólo era la idea de la antítesis, de la negación, el motivo para la radicalidad dadaísta sino que fue, sobre todo, la irrupción de la Primera Guerra Mundial el principal motivo de reacción dadaísta. La guerra había surgido en medio de una civilización que se vanagloriaba del progreso y la ciencia. Ahora la guerra mataba más y mejor.

"La impaciencia por vivir era grande, el asco se aplicaba a todas las formas de civilización moderna, a su mismo fundamento, a la lógica, al lenguaje y la revuelta tomaba forma y en donde lo grotesco y lo absurdo primaban sobre los valores estéticos"

Tristan Tzara

Otro dadaísta como Hans Richter, pintor y fotógrafo, había dejado claro que el arte debía estar al servicio de fines sociales y ser martillo y denuncia, en aquellos tiempos en que había sido miembro del adelantado grupo expresionista y revolucionario Die Aktion, cuyo fin primordial era el oponerse a la guerra y al avance del autoritarismo. Esta trayectoria llevó a que Ritchter, en 1919, fundase la Asociación de Artistas Revolucionarios, un grupo heterogeneo que incluía a algunos dadaístas como Hans Arp o Giacometti.

Pero... ¿Cuál fue la forma de concentrar este descontento? ¿Cuál fue su vehículo? Para los surrealistas será la poesía: la imagina-

ción poética formada y expresada en el lenguaje poético. Hemos de detenernos en esta última afirmación de capital importancia para entender la tempestad surrealista. "Poesía" para el surrealismo es equivalente a la misma vida y sus experiencias como el amor, lo maravilloso, lo onírico, etc. Es decir, la poesía rebasa su tradicional y manido significado para ser superado, pero sin ya limitarse los medios que en el futuro el surrealismo haría uso en su batalla contra el mundo. Ya no es sólo el poema sino es la vida misma, algo presente también en los situacionistas. Desde este punto de vista, el lenguaje poético también debe sufrir la misma precisión, toda vez que no se refiere únicamente al lenguaje técnico de un poema al uso sino que va mucho más allá. La poesía es transgresión y desbordamiento del mundo gobernado bajo los intermediarios. La poesía tradicional y el poema podrán ser, por lo tanto, meros instrumentos pero no el fín en sí mismo. La escritura automática realizada por los surrealistas no puede considerarse nunca como un poema sino como el documento de una experiencia que pretendió explorar lo inexplorable mientras las reglas del inconsciente impidien su liberación. El punk pretendía eso mismo y su vehículo fue una revolución estética y ética de proporciones enormes.

El punk planteó el ruido mismo como algo edificante y como una herramienta para construir música. El ruido era el medio para un fin, con frecuencia, desconocido, arbitrario y nihilista. Tras la muralla de sonidos se encontraba el motivo del porque había sido creado tal caos aparente y que podía ser, como no, la provocación. El amor por el ruido nace con el futurismo (ruidismo) y con Dadá, continua con fluxus y estalla con el punk. Había que tocar alto, muy alto, haciendo uso de la tecnología hasta casi hacer reventar los tímpanos. Todo lo que el punk dijera debía hacerse a un volumen atroz e inaceptable para vecinos, críticos, amantes de la música preciosista o para un público poco acostumbrado. Los punks estaban contra la música de la misma forma que Dadá estaba contra el arte. Ante tal despliegue de despropósitos, contemplar a una banda punk suponía que o huías de la sala (como hacía el público de los espectáculos Dadá) o te quedabas y te enfrentabas a lo que en el escenario se expresaba. Los punks amaban el ruido y, setenta años antes, el futurista Russolo ya compartía ese amor por el ruido y por los sonidos combinados de tranvías, coches u otros vehículos y las grandes muchedumbres. La ciudad fue, sin lugar a dudas, el laboratorio para provocar ruido, para organizar el sonido y para dirigirlo hacía los oyentes. La música tocada a tal alto volumen producía rechazo, el mismo resultado que se pretendía con los discos, las insultantes declaraciones o la imagen de gangster. Era un buen punto de partida la forma en que ese disgusto se expresaba para las motivaciones del punk. Alto y furioso.

También Dadá había ya roto la noción de concierto y de esce-

nario, ya que los instrumentos se destrozaban en directo y las habilidades musicales eran muy dudosas. A pocos importaba la destreza artística lo más mínimo. El espectáculo acababa de golpe, sin previo aviso, con la imposibilidad física de continuar porque ya, sencillamente, no había instrumentos. La música concluía ante la visión de la destrucción de la tecnología. Los ejecutantes se mezclaban con el público, quienes también hacían de músicos. Así, la proclama de Tzara acerca de destrozar en el escenario los instrumentos fue recogida por fluxus y por el punk o por bandas de rock and roll como The Who o MC5. *A través de las acciones el mundo no se representaba, sino que se presentaba alejándose del consumo pasivo*. La diferencia entre ambos conceptos es abismal. No importaba el resultado de la obra porque era desconocido y la combinación entre sonidos e imágenes devengaba en un resultado imprevisto y, muchas veces, sorprendente. Punk y Dadá compartieron su visceral antimodernidad planteando su oposición al progreso, no como tal, sino por lo que éste representa: guerra, violencia y opresión, en medio de los cuales el individuo desaparece, consumiéndose por completo cualquier proyecto de felicidad. Para Dadá, maquinaria, tecnología y guerra venían a ser lo mismo. La maquinaria, a diferencia de los futuristas, será corrompida y desnaturalizada, encontrándonos con las máquinas imposibles o los llamados "antimecanismos" dadaístas de Duchamp o Picabia. No obstante, en el trabajo de la dadaísta y revolucionaria militante Hannah Hoch (compañera de Hausmann), la maquinaria cumplía otro papel, esto es, reflejaba el mundo del proletariado, realizando Hoch collages en los que aparecen engranajes que se rompen emergiendo entonces palabras como Dadá o anti, como en el collage *Corte con el cuchillo de pastel*.

En Zurich se crean publicaciones Dadá como *Dada 111*, pero antes incluso de ésta y otras, se comienza a editar *391* de la que saldrán dieciocho números, inicialmente en Nueva York, por parte de Francis Picabia. Pero un evento hará que las cosas se precipiten: un antiguo y viejo cuartel, el Armory Show, es utilizado para llevar a cabo una exposición de arte moderno entre cuyos organizadores está Picabia, desarrollándose la exposición en un ambiente elitista y burgués, ideal para que surja el escándalo. Y el escándalo llegó con el cuadro *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp. Picabia, al igual que Cravan, Rimbaud o Byron, era un perfecto *dandy* y, cuando conoce en 1910 a Duchamp, esta amistad le marcó singularmente, iniciando una compulsiva carrera por y para la provocación. Picabia, ajeno a su edad y su tiempo, tan sólo tenía una certeza, una terrible verdad que contar al mundo: la sociedad se mostraba tan increíblemente gris y aburrida, desapasionada y estéril que intentará juntar unas cerillas, acercar el fuego y permanecer inmóvil, viendo las llamas consumir a una población cualitativamente minúscula. Con el advenimiento de la guerra, Nueva York fue el terri-

torio perfecto para desplegar los proyectos que tenía en mente. Huyendo de la guerra Picabia viaja, se revuelve, está insatisfecho, quiere más y mejor. Ahora lo vemos en Barcelona -la ciudad del anarquismo y de la "rosa de fuego"- y se da de bruces con el joven, apuesto y radical poeta-boxeador, Arthur Cravan, a quien ve sucumbir en la lona, con sus 105 kilos de peso, ante los golpes del campeón de boxeo Jack Johnson. Barcelona acoge a los exiliados, bohemios, gente de mal vivir y buscadores de emociones al margen de cañones, sangre y metralla.

Tzara tuvo conocimiento de la publicación de Picabia, impresionándolo y poniéndolo en contacto también con Marcel Duchamp y, cuando Picabia llega finalmente a Suiza, publica un número de su revista en la que muestra un dibujo mecánico en su portada e incluye, también, varias noticias falsas. De este modo, se anuncia que el futurista y faccioso Marinetti había sido secuestrado por los dadaístas y se encontraba dentro de un gran retrete público. El matrimonio Picabia/Tzara era ya un hecho consumado, ya que ambos, al encontrarse, observan que uno y otro poseen armas tan devastadoras que su combinación podía tener consecuencias imprevisibles.

Será con *La Antología Dadá* cuando el dadaísmo en Zurich toca su techo de transgresión, resultado de este encuentro entre Tzara y Picabia. El nombre de Chaplin, quien décadas más tarde sería abucheado por los herederos del espíritu Dadá: los letristas, es anunciado por todo lo alto, afirmándose que pertenece al movimiento dadaísta. Nuevos nombres ya colaboran en la publicación: André Breton, Louis Aragon, Jean Cocteau o Soupault.

También las nociones de mercado, beneficios y comercialidad estaban en las antípodas de los conciertos Dadá. Lógicamente, lo que buscaban los dadaístas era la repulsión por medio de una forma de terapia destructiva. Aunque las piezas -por llamarlas de alguna manera- eran ejecutadas por una persona concreta, este dato carecía casi de importancia ya que el ego desaparecía en el tumulto, entre el público, disolviéndose en la turba.

La simultaneidad defendida y ejecutada por los dadaístas Huelsenbeck, Janco o Tzara, quienes leían poemas ininteligibles en idiomas inexistentes o incomprensibles mientras la música sonaba, será desarrollada y teorizada por fluxus. En el artefacto de poesía simultanea ideado por Hugo Ball bajo el título *Karawane*, Ball se disfrazó con un traje de cartón con cilindros y conos. La lectura de la poesía era ajena al léxico o la comprensión lingüística, debiendo ser escuchada según la misma voz humana, su fuerza y su entonación, como si fuera un enigmático código de señales. Poesía y sonidos se mezclaban y había que percibir el sonido, el cual afectaba a nuestras mismas emociones. Hausmann fue el creador de la poesía optofonética, en la que se hacía

uso de palabras gruesas y grandes que se ordenaban como si se tratase de una escritura musical al uso. Este proceso de destrucción de las formas tradicionales empezó a gestarse en Kurt Schwitters a partir de 1914, época en la que utilizaba palabras repetidas una y otra vez para, cinco años más tarde, crear la poesía concreta, que se manifestará plenamente en su obra *Ur-sonate* (1922).

SOBRE EL PODER DEL LENGUAJE

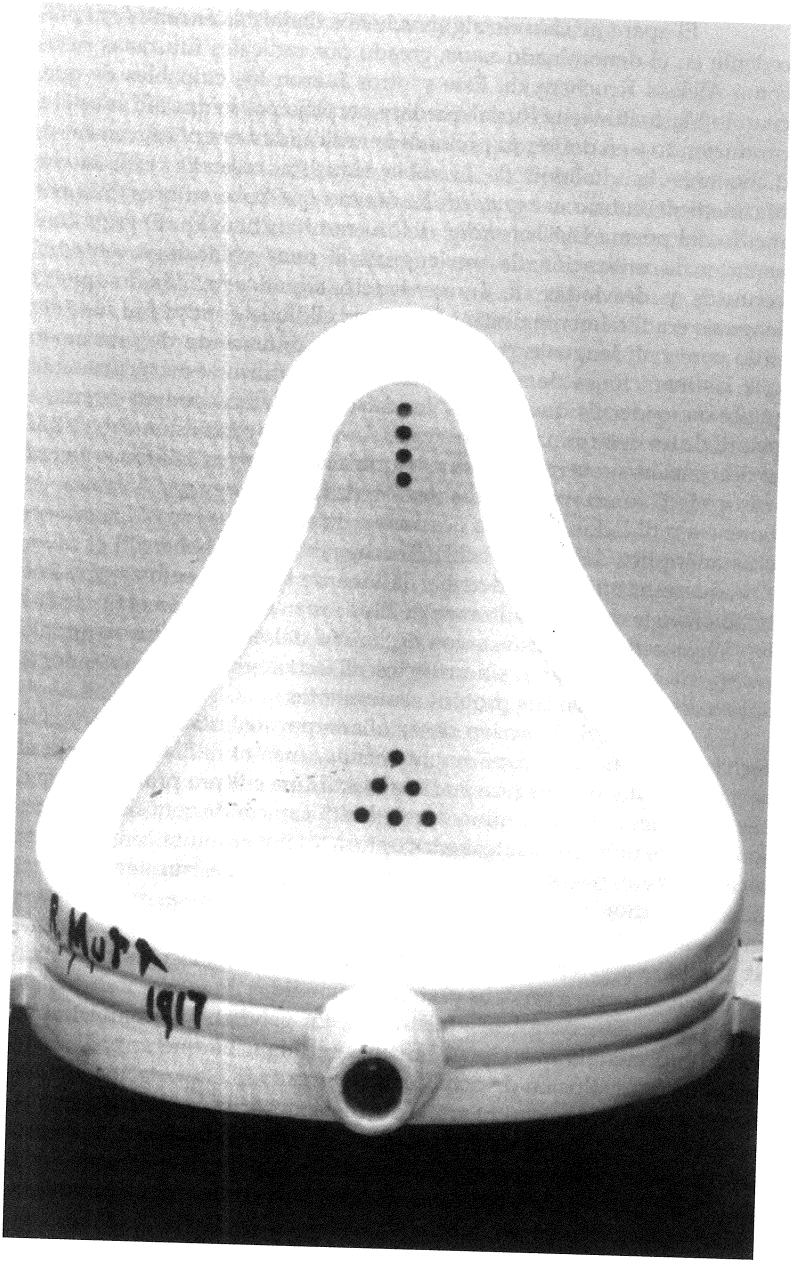
Sobre el poder del lenguaje y de las palabras resulta innegable que ha existido un firme intento por reconstruir la realidad desde la libertad sin barreras (o todo o nada) por parte de las vanguardias. Herbert Marcuse, imbuido en torno a los sesenta en la nueva izquierda, vió la fuerza que el activismo nacionalista negro daba a las palabras, algo que calificó de "semántica rebelión lingüística, que destruye el contexto ideológico en el cual se emplean y definen las palabras y las coloca en el contexto opuesto, la negación de lo establecido". Bajo esta perspectiva, Marcuse entendía que los negros atacaban "a algunos de los más sublimes y sublimados conceptos de la civilización occidental", al mismo tiempo que "los desacralizan y ridiculizan". Los dadaístas destruyeron -o lo pretendieron- la lógica de las palabras, al menos su estructura lógica, siendo necesario leer entre líneas el significado de sus textos en donde una palabra se convertía, con frecuencia, justamente en su contrario. El punk invertía el significado de palabras como arte, violencia, solidaridad o felicidad. La felicidad por la destrucción se expresaba en el momento dadaísta de la representación o la acción fugaz: los objetos eran destrozados físicamente y la felicidad se entendía, entonces, como algo fugaz y abrupto. Los futuristas colocaban en el mismo lugar conceptos como juventud o violencia. Desde que Marinetti y los suyos hacen su aparición, la palabra "obscenidad" adquiere otro significado: desde lo obsceno de la mercantilización del arte denunciada por los situacionistas, hasta la inversión o subversión metódica del universo lingüístico del *establishment* ejecutado por el punk como movimiento. Surrealistas y letristas realizarán un símil entre las palabras "terror" y "revolución".

Un fenómeno parecido había surgido, a mediados del siglo XIX, con la palabra "decadencia" que ya hemos descrito y que alcanza su culminación en torno a 1870 con la llamada "bohemia negra" (Verlaine, Rimbaud, etc). Precisamente este es uno de los principales elementos del antiarte: la destrucción absoluta de la síntesis y el lenguaje. El caso de Dadá y los futuristas rusos alcanza unas dimensiones inabarcables y de un mayúsculo grado de radicalidad ya que, no sólo emprendieron la tarea de inventar poemas sonoros, sino que,

además, Kurt Schwitters creó un idioma único que solía emplear con sus amigos pero que, evidentemente, nadie entendía, aunque éstos se esforzaran en esta tarea al máximo de su entendimiento. Schwitters fue su único interlocutor activo, hablaba para los demás, sin que estos lo entendieran. Hablaba para sí mismo y el mundo ya podía estampar en su cara su teórica inoperancia. El gesto de él era ese: crear un lenguaje sonoro hablado que destruyera los otros lenguajes, como si él fuera el único habitante del planeta.

Esta práctica la hacen por vez primera algunos manifiestos futuristas y dadaístas repletos de interminables frases, aparentemente caóticas, con el uso y abuso de un lenguaje hiriente. Las indicaciones establecidas por los dadaístas para componer un poema Dadá basado en el azar (recorta palabras, introdúcela en una bolsa, agitala... ¡ya tienes un poema Dadá!) responden a esa idea del azar y la *acción directa*. Los fanzines punks y las publicaciones fluxus fueron los recuperadores de los manifiestos Dadá, todas ellas provocativas, directas, malsonantes, sin ánimo de lucro, subterráneas y con escasa tirada. Pero muchos de estos movimientos fueron rápidamente recuperados por el Poder, cayendo en la comercialidad que realiza el espectáculo sobre todo aquello que se nos muestra como radical y rupturista a modo de eventual recuperacionismo. El mercado creó la necesidad de la rebelión. Se apoderó de unos deseos que hasta entonces habían sido propiedad de una pequeña y marginal minoría. El mercado, bajo esta lógica, creó su contrario bajo su misma apariencia para así anular su dispositivo y su esencia.

Victoria y derrota, ascenso y caída, construyen la historia de las vanguardias del primer tercio del pasado siglo. Los futuristas italianos apuntalaron un nuevo escenario en el que los camisas negras de Mussolini se sintieron muy cómodos, mientras que los artistas proletarios rusos -identificados con el futurismo o el constructivismo- fueron utilizados a partir de 1920/1921 para reforzar el poder bolchevique. Pero también dadaísmo y, especialmente, el surrealismo, son hoy utilizados como una expresión *snob* y caprichosa por algunos, representándose como meras corrientes artísticas. Los situacionistas accedieron, como veremos, desde 1989 a ser objeto de grandes exposiciones en aquellos lugares que tanto atacaron: los museos. Por su parte, el punk se convirtió pronto en una moda y la industria capturó su lado más amable y feliz, escribiendo su epitafio antes de que la banda Crass anunciase lo que en boca de muchos estaba: el punk había muerto. Era la versión rebelde para el progre habitante de las ciudades, para la clase media de las urbes que necesitaba una nueva imagen, un look de guerra para soportar la mediocridad impuesta por la miseria de la vida cotidiana, sin arriesgar absolutamente nada. Esta recuperación, no obstante, no se hizo sin resistencia.



La "Fuente" de Marcel Duchamp, 1917. Nueva York

El aparente caos de algunos textos dadaístas encontró un precedente en el denominado *zaum*, creado por radicales futuristas rusos como Aleksei Kruchenykh. Éste y otros fueron los culpables de que, cuando Marinetti visita Rusia, quedase perplejo por lo que allí se estaba produciendo y en donde su pretendida radicalidad era puesta en entredicho ante la vitalidad de la rabia futurista rusa. De este modo, Marinetti descubrió el *zaum*, un fenómeno que hace su aparición por medio del poema *Dyr bul shchyl* del mismo Kruchenykh. El *zaum* consistía en la utilización de un lenguaje y unas palabras inventadas, confusas y desviadas de su verdadero significado, con lo que el lenguaje era totalmente destruído. Es por ello que el *zaum* fue considerado como un lenguaje "transrracional", manifestando de este modo que las intenciones de algunos futuristas al utilizar esta técnica eran poner en evidencia que, quizás, las mismas palabras podían carecer, a priori, de un determinado significado. La falta de concreción daba lugar al desconcierto general del lector, lo que hizo que estos futuristas fueran calificados como verdaderos terroristas del lenguaje, salvajes en potencia o tildados, en otras ocasiones, de auténticos locos. La percepción anárquica del imprevisible Kruchenykh no acababa con el *zaum*, sino que este intento de derribar la idea de lenguaje se hizo presente también en la defensa a ultranza de libros manuscritos con el fin de que las frases reflejasen los estados de ánimo del escritor. Era su propio pulso, su propia mano, sin artificios ni tecnología e impregnando, el sujeto, las obras con sus propios sentimientos.

Dentro de la acción desarrollada por los artistas rusos tras la fecha de 1917 no existió, ni mucho menos, unanimidad. Por un lado, el mismo Trotsky negaba que pudiera existir una cultura proletaria como tal, por lo que ya el término "proletkult" carecía de sentido. Por otro lado, otra tendencia planteaba la ruptura total y absoluta con el pasado artístico mediante, inclusive en algunos casos, la destrucción deliberada de cuadros y obras de arte. Estas discusiones se resolvieron a mediados de los años treinta con el término "realismo socialista", lo que se tradujo en la victoria de aquellos que estaban adscritos al Partido Comunista frente a quienes pretendían medidas de mayor radicalidad, nihilismo y sin control administrativo. En general, la Administración rusa no pretendía que el arte superase el lugar en que se encontraba antes de la revolución de octubre: el de una simple aportación cultural o trabajo de unos pocos. El arte y el artista, desde la óptica rusa, permanecieron casi inmutables y apuntalaron el poder del nuevo gobierno, por lo que aquella vanguardia, que en una época había inquietado y puesto en aviso a los burócratas, se convertía en martillo y yunque de los nuevos líderes.

[El ataque de la máscara negra, Nechaev y el escándalo]

A finales de la década de los sesenta, el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York presentaba una exposición sobre Dadá, pero esta iniciativa no iba a quedar exenta de polémica. Activistas provenientes del Grupo Surrealista de Nueva York y del anarquismo americano, constituidos bajo la plataforma de acción o grupo callejero anárquico Black Mask/Up Against The Wall, Motherfuckers!, convocaron una concentración que tenía como finalidad tomar por la fuerza el Museo. Eran las 12.30 de la mañana del 10 de octubre de 1966 cuando varios centenares de personas marchan hacia el Museo e irrumpen con violencia en éste. El Director del Museo -esos edificios denominados por Trotski como "campos de concentración de colores"- agita las manos, preso de la histeria, no pudiendo creer lo que estaba viendo: una muchedumbre de hippies politizados clamaba contra el arte amenazando con hacer añicos el edificio. Varios factores habían llevado a que la metrópoli neoyorkina concentrase tal grado de agitación.

Black Mask reivindicaba la figura de un poeta radical llamado LeRoi Jones. Jones era negro, agresivo y soez, proclamaba una nueva cultura negra y la destrucción de Norteamérica. El poeta significaba lo que para muchos era Dadá: *la negación de lo políticamente correcto y lo previsible*. De hecho, el poeta manifestó en uno de sus poemas que, para él, Dadá era el "Black Dadá nihilismus". Artaud, por eso, era doblemente peligroso: un surrealista encerrado en un manicomio y amordazado a base de drogas. Por eso Johnny Rotten, cantante de los Sex Pistols, fue peligroso: representaba el histerismo, la violencia, la provocación, la pesadilla de los padres y sus peores presagios, un barco sin rumbo que se dirigía contra el puerto y que destruía, con su mole de hierros, todo lo que encontraba en tierra. Se destruía a sí mismo y esto, por difícil que pudiera parecer, era un fin. Era justamente lo contrario a lo que el establishment denominaba arte o cultura. Y, llegado un momento, el grupo fluxus japonés Gutai disparó con una escopeta sobre un cuadro. Era algo, definitivamente, inaceptable. Armas, violencia... podrían ser los titulares de la sociedad de los sesenta que resucitaba tras el sopor de los aburridos cincuenta. Para el anarquismo, igual que los situacionistas, el museo era algo atroz. Podía ser aceptado por los ácratas como un lugar de estudio y de paso (en palabras de Proudhon) pero nunca como destino de las obras de arte. El museo significaba renunciar a la posibilidad de mayor desafío del mundo revolucionario: *la superación del arte mediante la obra de arte total.*

El desafío y el supremo escándalo de alguien como LeRoi Jones podía amplificarse hasta el infinito, salvo que fuera silenciado, algo que ocurre cuando el poeta negro es perseguido como un criminal

por las autoridades estadounidenses. ¿Cómo no tener el efecto de una deflagración proclamas como "llega el nihilismo negro Dadá. Viola a las chicas blancas. Viola a sus padres. Corta las gargantas de las madres"?. El debate estaba ya anunciado desde el mismo momento en que Jones creaba sin importarle las repercusiones de sus actos.

La defensa que "una banda callejera con análisis" (en palabras de su líder Ben Morea) como Black Mask realizó de LeRoi Jones le llevaría a que irrumpieran en numerosos actos de lectura de poemas e, incluso, en uno de éstos, un *motherfucker* apuntaría a un afamado poeta con una imitación de pistola mientras gritaba "Poetry is revolution!".

Pero... ¿qué decían los surrealistas sobre la poesía varias décadas antes? Justamente algo muy similar. Esta visión es compartida por la Escuela de Frankfurt, con personajes como T. Adorno, para quien "la poesía expresa el sueño de un mundo en el que todo fuera de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico frente a la prepotencia de las cosas es una forma de reaccionar ante la cosificación del mundo, del dominio de las mercancías sobre los hombres". Ejemplos como los de Ben Morea y su grupo de Nueva York no fueron, en absoluto, aislados. Los letristas -formados en 1952- a través de su órgano de expresión, un pequeño periódico impreso a dos caras llamado *Potlatch*, dos años más tarde, declaraban que la poesía había tocado fondo en cuanto a sus aportaciones estético-formales y ahora de lo que se trataba era de cambiar la vida de los hombres, de *la realización efectiva de la filosofía* concluyendo que, si Marx llamaba a transformar el mundo, Rimbaud llamó a la transformación de la vida misma. Ellos se encuadraban bajo esta tradición. La diferencia era cualitativamente distinta y suponía subir un nivel más en el asalto al mundo de los hombres. Ya los letristas avanzaban la idea que más tarde les lleva a constituir la Internacional Situacionista, señalando que "la poesía se lee en los rostros, así que hay que crear urgentemente rostros nuevos. Está en la forma de las ciudades, así que hemos de construir ciudades perturbadoras. La nueva belleza será de situación".

París era, en este orden de cosas, la ciudad perfecta para que surgiera una nueva generación deseosa de recoger el estandarte del dadaísmo. En pocas ocasiones te encuentras con barrios que digan tanto sobre vanguardias y radicalismo: la orilla izquierda del Sena, el bulevar de St. Germain o Montparnasse.

"A partir de Sartre, un hombre blanco, eso dio
su último suspiro. Y le rogamos que muera
antes de que lo maten (...). Nosotros
no tenemos sólo heroicas hojas delgadas.
La navaja. Nuestro látigo contra ellos (...).
Nuevos hogares, estas torres, para aquellos

que carecen de dinero o de arte. Un culto a la muerte (...).
Que un perdido dios Damballah nos deje descansar o nos
salve de los crímenes que pensamos cometer
contra sus perdidos hijos blancos,
Nihilismo negro dadá"
LeRoi Jones *Nihilismo negro dadá*

La furia de las vanguardias podría resumirse en una acción fluxus en donde un violín fue llenado completamente de cemento de tal forma que, al golpearlo con fuerza y pretender destruirlo, rompía todo lo que encontraba a su paso. Se trataba de mostrar el terrorífico fantasma que el mundo había creado y que, en palabras de la banda punk Crass, era "el monstruo de Frankenstein que creasteis". Ahora ese monstruo se revolvía furioso "contra vosotros" destruyendo todo a su paso y proclamando el fin de una época. La imaginación fue, sin duda alguna, una de las principales armas, quizás la más importante, el elemento que desencadenó esa energía destructiva y, a la vez, creadora. Maciunas, fundador del movimiento fluxus, se refirió a ello señalando que "nuestro proyecto pretende liberar a la gente. Sólo la realización de las utopías hará al hombre feliz y le liberará de sus frustraciones. Usad vuestra imaginación. Uníos y compartid el poder y la propiedad".

Gangsters políticos, incansables bandidos o modernos Robin Hoods. Cualquiera de estos personajes parecía irradiar una seductora fuerza para el punk. Y esa seducción se propagó mientras el mercado mostraba el nuevo invento llamado "punk", a la vez maldito para la sociedad conservadora y eficazmente exportable. Aún The Clash no había adoptado la imagen de un grupo de mafiosos urbanitas con afición por el rock and roll, los sonidos negros y la resistencia armada internacionalista, pero ya el conjuro se había hecho. La historia contada a través de textos y fotos publicadas en libros de editores izquierdistas, periódicos anarquistas o fanzines punks frecuentemente ensalzaban el lado salvaje, aunque para muchos lumpenintelectuales fuera tan sólo un inocente jugueteo. Hacia falta ir un poco más allá y no tan sólo conocer que hubo un tiempo en que existieron los piratas cuando ya no quedaban tesoros que buscar.

Por esos motivos jóvenes punks cómo Mark Stewart comenzaron a interesarse por el anarquismo y las ideas que provenían de París (como las situacionistas, vía King Mob-Angry Brigade). Igual que un anciano borracho deambulando entre las calles y gritando que el mundo iba a sufrir un terrible armagedon, Stewart formó The Pop Group para hablar de su tiempo y no simplemente observarlo y esperar a recibir pronto la ayuda que el gobierno británico daba a los desempleados. De este modo, en 1977 un vinilo editado no sin problemas vio la luz. Stewart tenía en esos momentos tan sólo 17 años, quería jugar duro,

no mostrar aún todas sus cartas y lanzar proclamas tan directas cómo la que decía "roba un banco" (de su canción "Rob a bank").

El single "She is beyond good and evil" (Ella está por encima del bien y del mal) irrumpió en el estricto *underground* sin hacer mucho ruido, pero las miras ya estaban en otras latitudes bajo el firme propósito de *subvertir los deseos para que se abriera paso el deseo sin límites*. The Pop Group vaticinaban una tormenta copiosa mientras los surcos de su primer largo penetraban en el equipo de sonido y los altavoces vomitaban aquel repetitivo "roba un banco, roba un banco".

La consigna nos atrapa inevitablemente y nos retrotrae mucho tiempo antes. El mapa podría llevarnos a ciudades como Barcelona, epicentro del anarquismo español por la alta conciencia proletaria y la fuerza que el sindicalismo anarquista tenía entonces. El ejercicio no supone gran esfuerzo cuando leemos que, en la década de los años veinte, la ciudad acogia numerosos talleres clandestinos en los que grupos anarquistas (como Los Solidarios de Durruti) guardaban todo tipo de arsenales para perpetrar frecuentes atracos. El dinero obtenido jamás se dedicaba para su propio lucro. Numerosos periódicos y revistas, escuelas y locales fueron inaugurados gracias al dinero obtenido mediante esta práctica. No obstante, el mayor sueño de Durruti y su grupo fue el crear una enorme biblioteca anarquista a escala mundial. El proyecto nunca se realizó, pero aquel hombre de gran estatura y fuerte voz podría estar mirando hacia el futuro cuando observamos detenidamente su mirada impresa en una vieja fotografía, deseoso quizás de que aquello no fuera en balde.

The Pop Group recogió la invitación al pillaje: "Quítaselo al rico y dáselo al pobre (...) Roba un banco". Pero el robo, en este caso, era un pretexto para plantear una cuestión más profunda. Stewart estaba fascinado por ese grupo de artistas que negaban el arte y que se expresaban como si fueran unos auténticos terroristas. Esta herencia se aprecia en los primeros discos de la banda cuyos miembros fueron calificados como "primitivos experimentales" por el mismo Stewart.

Buscar algo puro y pulir todas esas piedras para afilar sus imperfecciones en un corto espacio de tiempo de apenas dos minutos. El tema terminaba, no sin la dura advertencia de que "nuestros hijos se levantarán contra nosotros porque somos nosotros los culpables" (de su canción "Todos somos prostitutas"). Poesía, existencialismo y aspiraciones políticas según las cuales había que destruir todas nuestras inhibiciones. El deseo se cuestionaba. ¿No sería que ahora los deseos hubieran sido sustituídos por las necesidades? ¿Qué es lo que somos ahora realmente? ¿Existe una salida para toda esa neurosis? Si, cierto, era algo precoz, visceral y adolescente porque Stewart no dejaba de ser un chico idealista que vivía en un tiempo cuya desidia y fatalismo invitaban al descontento. Habían miles de bandas y miles de manifiestos,

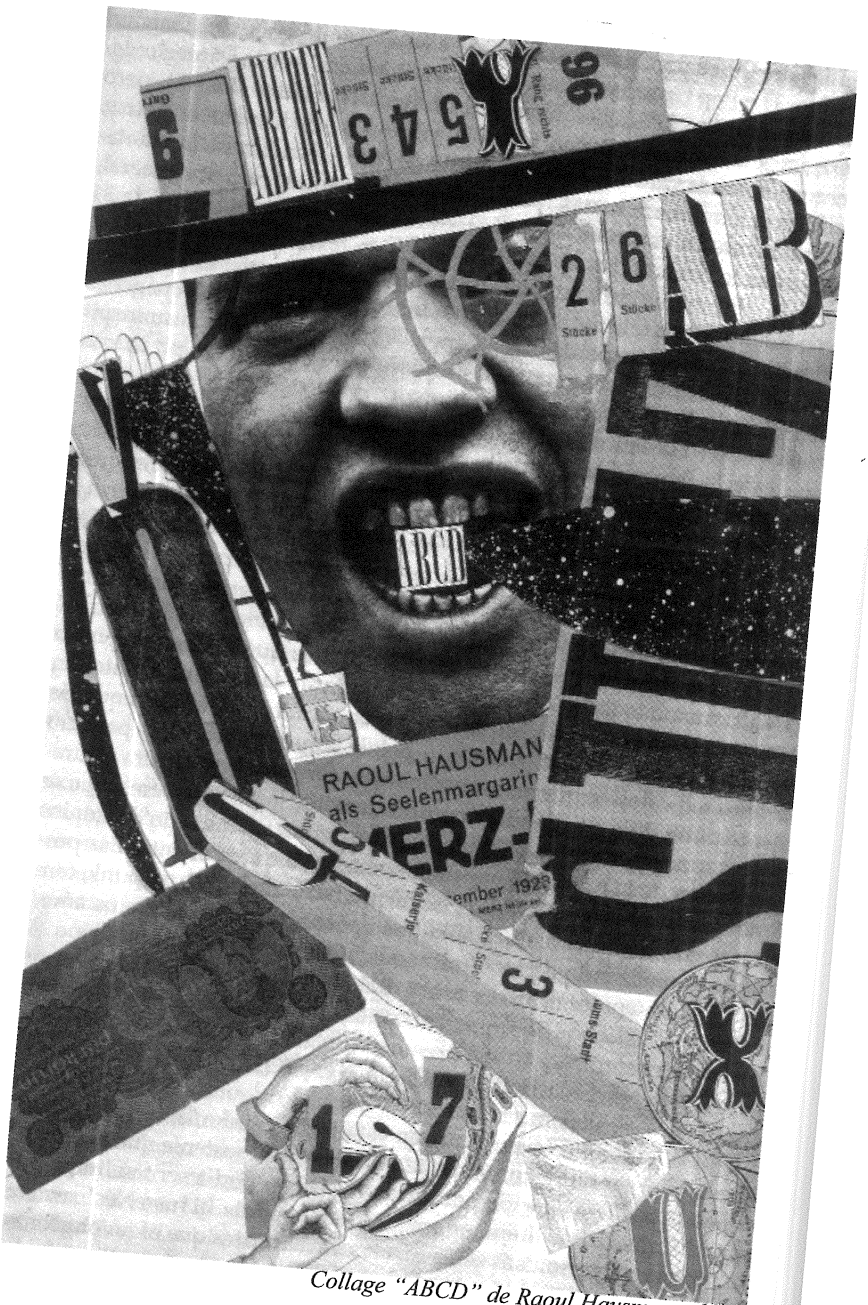
miles de estilos y miles de escándalos. Y muy pronto guerra y thatcherismo. The Pop Group y aquellos raros vinilos, igual que los situacionistas, estaban "en las catacumbas de la cultura conocida" (I.S. #5), pero exigían más aún, pedían no tan sólo sobrevivir, sino también vivir y, entonces, lanzaron su idea del espectáculo que coincidía con la planteada por los situacionistas, para quienes "el espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente" (I.S. #11).

En medio de este escenario tan desastroso como estimulante, en donde el capitalismo había generado un sinnúmero de imágenes atractivas para ser atacadas, una generación estaba buscando su inspiración a costa de remover entre las ruinas.

Pero la actitud del punk más politizado y nihilista estaba muy cerca de la "propaganda por los hechos" defendida por anarquistas como Bakunin o Nechaev, sobre todo en la persona del joven anarquista Nechaev, tal y como veremos. Salvo excepciones, como The Clash o Gang Of Four, Mekons o The Pop Group las bandas punks perseguían el espíritu de la acción directa y la urgencia del punk, pero ideológicamente resultaba difícil concebir al punk adscribiéndose a un determinado partido político u opción parlamentaria como había sucedido con los comunistas futuristas o los dadaístas berlineses que apoyaron -por la crisis del momento- la opción parlamentaria de la extrema izquierda. No se pretendía teorizar acerca de la nueva sociedad o esperar a que las condiciones económicas, sociales o políticas fueran propicias para un cambio radical, sino que el cambio iba a ser forzado. El gesto era el juramento público de que se odiaba profundamente la sociedad en la que se vivía hasta el punto en que había que exorcizar a los mil y un demonios que hacían de la existencia misma un aborrecible sufrimiento. Esa profundización en el malestar dio paso a que, parte de la cultura punk, fantasease con la destrucción y, sólo unos pocos, con el paso de los años, acabaron realizando acciones armadas. ¿Qué proponía el punk sino la destrucción como acto creador? Bakunin había dicho algo muy parecido:

"LA PASIÓN DESTRUCTORA ES UNA PASIÓN CREADORA".

Sergio Nechaev estaba en esta misma sintonía. No creía en la bondad del ser humano, sino que, simplemente, sostenía que la violencia -aunque fuera ejercida por grupos aislados- podía ser tan limpiadora y educativa como iluminadora. En cierta medida, el ruso Nechaev era un profeta religioso, más cercano a los anabaptistas que al revolucionarismo anarquista y, de hecho, había estudiado teología en la agitada ciudad de San Petersburgo durante los primeros años de 1860. Muy



Collage "ABCD" de Raoul Hausmann, 1920.

pronto, su furor por la causa revolucionaria-nihilista hizo que tuviera un pequeño grupo de adeptos estudiantes, un círculo que será constantemente vigilado por la policía hasta ser detenidos sus integrantes y, tras ser interrogados para determinar si se trataba de un grupúsculo de fanfarrones o de auténticos revolucionarios, fueron puestos en libertad, aunque observados cada cierto tiempo. El acoso hacia Nechaev hace que huya a Suiza, en donde también estaba Bakunin, quien en esos años ya no tenía, ni mucho menos, la juventud e inocencia del recién llegado. Allí le informó de los planes que tenía, con tal entusiasmo y convicción, que se hizo con el apoyo del veterano anarquista.

En este punto de la historia, ha surgido infinidad de literatura de novela negra e intriga acerca de conspiraciones anarquistas con lazos internacionales con la intención de derrocar violentamente el orden existente. Estas mismas historias han estado, la inmensa mayoría de veces, en la extrema imaginación de sus autores y sostenidas por la falsedad histórica. Lo cierto es que Bakunin entregó a Nechaev una nota con el siguiente texto: "El portador de la respuesta es uno de los representantes acreditados de la Sección Rusa de la Alianza Revolucionaria Mundial. Núm. 2.771". ¿Había efectivamente otros 2.770 anarquistas trabajando para ese fin? ¿Fue un invento de la policía para afianzar esa idea entre la población, los medios de comunicación y los jueces? El encuentro entre ambos dio lugar a la redacción de alguno de los principales textos, ya clásicos, del anarquismo como el famoso *Catecismo Revolucionario*, cuya difusión un siglo después alcanzó incluso al nacionalismo negro militante (los Black Panthers, en torno a 1966, imprimieron y difundieron el texto, así como Eldrige Cleaver, desde su exilio de Argelia, reivindicó la influencia que ese libro tuvo en algunos panteras), cuya autoría está más cerca de la pluma e ideas de Nechaev que de Bakunin, por lo que casi todo apunta a que este último se limitó simplemente a rubricarlo. Pero Nechaev no era, en modo alguno, una persona emocionalmente equilibrada y pronto comenzó a tener delirios sobre una supuesta infiltración policial en su grupo, lo que concluyó con el famoso asesinato de un estudiante llamado Ivanov, un crimen que dio lugar al libro de Dostoievsky *Los endemoniados*.

Progresivamente, Bakunin percibió con claridad que Nechaev exageraba sobre el potencial de su grupo y de aquel supuesto plan de conquista, plan que incluía el 19 de febrero de 1870 como fecha en que comenzaría la revolución social. Nada de esto, evidentemente, se cumplió y lo que sí sucedió fue que comenzaron ambos a distanciarse, a hacerse visible que el ímpetu y creencia de Bakunin en el anarquismo no tenía mucho que ver con el espíritu megalómano e ingenuo del joven Nechaev, quien cada vez más atraía a la policía hasta ser finalmente detenido. Encerrado en la dura prisión de Pedro y Pablo pudo contactar con sus colegas en el exterior quienes, al parecer, le preguntaron

sobre si debían esforzarse en intentar liberarlo o en elaborar un plan para asesinar al zar Alejandro II. Nechaev respondió que había que intentar, a toda costa, el magnicidio. Con tan sólo 35 años Nechaev moría en prisión, mientras Bakunin y otros anarquistas, a pesar de la pública manipulación a que les sometió, intentaban sin éxito salvar su vida.

Dadaísmo y surrealismo también son, en parte, recuperadores de esta tradición que como un tren a toda velocidad se dirige contra un muro de hormigón. El mismo Breton, en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, al ser preguntado sobre el significado del surrealismo, señaló que "consistiría en, con pistolas en los puños, bajar a la calle y disparar al azar sobre la multitud", lo que valió para que algunos historiadores cargasen sus tintas sobre el surrealismo como propagador y justificador de cierta forma de terrorismo nihilista.

Las grandes figuras del anarquismo, como Proudhon, Kropotkin o Bakunin, también se hicieron estas preguntas, ofreciendo su propia visión acerca del arte y la revolución. Ante la destrucción del arte preconizada por los anarquistas que, al igual que los dadaístas querían transformar radicalmente la concepción de éste, poco merecía su respeto y admiración. Pero, mientras Wagner -amigo íntimo de Bakunin, desde que ambos luchasen juntos en las calles durante la insurrección de 1848- interpretaba la *Novena Sinfonía* de Beethoven, la prima del anarquista (de la que Bakunin estaba locamente enamorado) contemplaba a un hombre que, sentado en el palco, se hallaba preso de la excitación. Esos ojos reflejaban estar más allá, en calles atestadas de pobres, de persecuciones. Era como planear un magnicidio y contemplarlo sentado tranquilamente en una terraza con una buena vista. En aquel momento, una vez finalizada la pieza, Bakunin descendió hasta el escenario gritando a su amigo que "si toda la música estuviera condenada a desaparecer en la conflagración universal tendríamos que salvar esta sinfonía". Este pensamiento no fue caprichoso, manteniéndose hasta la muerte de Bakunin, quien escribió antes de fallecer que "todo pasará y el mundo perecerá, pero la Novena Sinfonía sobrevivirá". La amistad ferviente de Wagner con Bakunin, llevó al primero a que, a mediados del siglo XIX, se educase en las ideas anarquistas que lo influenciarán casi toda su vida. Y fue también París la ciudad que acogió a un Wagner ávido de ideas revolucionarias, conspirativo y ardiente creyente en la fraternidad de los hombres. Fruto de esta unión, su conocida obra *El arte y la revolución* fue publicada y traducida, inicialmente, por círculos libertarios que proferían un notable culto wagneriano.

Pero la potencia de Black Mask resultaba inaudita, concentrando su núcleo duro en la frenética ciudad de Nueva York. Una ciudad forjada en sus comienzos bajo el derramamiento de sangre y las luchas

entre clanes y bandas. El grupo, cuyo nombre coincide con el de un famoso tebeo, combinó los ingredientes fatales de la poesía incendiaria, el terrorismo intelectual y el sarcasmo. Poco importaba si LeRoi Jones no se autoproclamase anarquista sino más bien un ferviente nacionalista cultural negro reconvertido a musulmán que preconizaba la demolición de hasta el último cimiento de la cultura fabricada en la apatía generalizada, el dominio violento hacia el exterior y el látigo hacia sus mismos conciudadanos, su amor por lo incendiario era suficiente tea para ellos. Todo eso valía para el grupo de agitadores de Black Mask. Y si el surrealismo defendía la insumisión total y el gesto destructivo de disparar sobre una multitud despavorida, ellos provenían de esta idea, siendo sus antecedentes el Grupo Surrealista de Nueva York, la militancia anarquista americana o el Living Theatre del que Ben Morea había sido discípulo. La potencia del Grupo Surrealista de otra ciudad americana, esta vez la incendiaria Chicago, en coalición con el anarquismo revolucionario, fue recogida en un texto publicado en el #2 del periódico ácrata inglés *Heatwave*:

"Al rechazar totalmente los supuestos políticos, teológicos, literarios y filosóficos que fundamentan nuestra sociedad en el blanco refrigerador de la civilización -y que tienen sus raíces en la estupidez y los intereses de clase-, y al insistir sobre todo en nuestra autonomía emocional, encontramos que es necesario afirmar, aquí y ahora y sin ningún tipo de reserva y a cualquier precio, la maravillosa validez roja y negra de la revuelta absoluta, única actitud digna de sobrevivir en este milenio de calles y sueños.
Más que nunca, encontramos que es necesario afirmar el uso de las armas más peligrosas del arsenal de la libertad:
AMOR LOCO: totalmente subversivo, enemigo absoluto de la cultura burguesa.
POESÍA: (opuesta a la literatura) respirando como una ametralladora para exterminar las ciegas banderas de la realidad inmediata.
HUMOR: dinamita y guerrilla de la mente, tan efectiva en su propio campo como la dinamita real y la guerrilla lo son en la calle (sin embargo, no teman, cuando sea necesario utilizaremos todos los medios a nuestro alcance).
SABOTAJE: destrucción constante e implacable de la maquinaria burocrática y cultural de la opresión.
Es necesario, a veces -y esta es una de ellas-, hablar crudamente: afirmamos simple y delirantemente la LIBERACIÓN TOTAL del hombre. ¡Vivan los negros de Watts, los portorriqueños de Chicago, los provos de Amsterdam, los Zengakuren de Japón y la juventud de todos los países que lucha por la libertad! ¡Viva la tribu de Guinea que, apreciando la estupidez de la civilización tecnológica, asesinó a los directores de una fábrica de lavadoras, se apoderó del edifico y lo convirtió en un templo del maravilloso, aunque escurridizo, Dios-conejo! ¡Viva la juventud de Fairbanks, Alaska, que incendió la escuela al prohibirles

abandonarla hasta completar sus estudios! ¡Viva el loco que escapó del manicomio y asaltó tranquilamente el banco, para que luego su "cuerdo" hermano fuese con el cuento! ¡Viva Barry Bondhus, de Big Lake, Minnesota, que arrojó dos cubos de mierda sobre los archivos de su oficina de reclutamiento! ¡Vivan los doce jóvenes de Fort Lauderdale, Florida, que después de que su escuela les prohibiera proseguir sus interesantes experimentos comenzaron a fabricar por su cuenta LSD, dos tipos de bombas de plástico, bombas de humo y su surtido de instrumentos revolucionarios!

La lucidez de las botellas ha venido a reemplazar a las hojas otoñales; el aplastante servilismo ante la autoridad ha sido chamuscado con cócteles molotov de fantástico poder destructivo y, lejos de ser finalmente la caricia inexpresiva, ha sido trascendida por el tacto que estimula a los poros del único dinamismo que cuenta, hasta alturas nunca conocidas. Como almas liberadas que somos -y lo somos puesto que nuestra búsqueda ya no puede detenerse- tenemos necesariamente un papel histórico envidiable como arquitectos cósmicos armados de martillos, guitarras eléctricas y visiones apocalípticas; pero lo que es más significativo, armados con el conocimiento de que somos capaces de aplastar sistemáticamente todos los obstáculos que se interpongan a nuestros deseos y de construir TODO de nuevo.

Firmado: Grupo Surrealista, Grupo de Trabajadores Rebeldes de Chicago (Rebel Worker) y Horda Anarquista"

Martillos, guitarras eléctricas y visiones apocalípticas eran evocaciones tan contundentes como estridentes en un mundo, el de los sesenta, que parecía estar envuelto en llamas. La fuerza de los anarquistas neoyorkinos o de la siempre convulsa ciudad de Chicago, del surrealismo irreverente americano, encontró el comienzo "formal" de esta vasta aventura en los años veinte o treinta. Estos son los años de un ferviente desarrollo de la doctrina del "*engagement*" (compromiso) que se manifiestaba en la crítica social de corte radical. La dialéctica marxista, que propugnaba la confrontación entre fuerzas opuestas, excluyentes las unas de las otras, se reflejó en el posicionamiento de la militancia radical artística. Ante los problemas que generaba el periodo de entreguerras, con sus tantos fantasmas y temores, el artista se situó ante el dilema de ser "cómplice de la opresión si no se alía con los oprimidos" (Jean-Paul Sarte en *¿Qué es la literatura?*). Era ésta una lucha de carácter moral, la misma que expresan letristas, situacionistas o punks. Una lucha en el corazón de su tiempo pero contra éste, que atravesaba la historia dejando su huella y en la que había que elegir forzosamente una opción que, como decía el proselitismo del movimiento punk de bandas como Crass, suponía ser cómplice o no, ser yunque o martillo.

FILOSOFÍA DE VIDA

Ya no se trataba entonces de explicar el mundo, sino de dejar al descubierto sus errores, de señalar a aquéllos que habían conducido a éste hacia la barbarie con el ascenso de los regímenes totalitarios, de *activar la filosofía para convertirla en una filosofía de vida.* El punk venía ser "el ruido y la furia" de la novela de William Faulkner y sus protagonistas eran los portavoces de un descontento que, nacido desde el *underground* (tocando primero en fiestas privadas e impulsado en Inglaterra por exsituacionistas, como veremos, y empresarios de ropa transgresora vinculados a la estética sadomasoquista), desde el altavoz que era ser un miembro de las cloacas proclamaba el fracaso del mundo de sus padres. El rock and roll dejó de ser un movimiento vitalista para negar el mundo y adquirir una actitud que parecía presagiar el armagedon. Aún así, transmitía esa creatividad destructiva típicamente anarquista. Era una llamada urgente para salir del subsuelo. "Venid a las cloacas" era el mensaje de la principal banda punk de los setenta en el estado español, quizás la más influyente para la generación punk de los primeros ochenta: La Banda Trapera del Río, un grupo que nace del lumpen catalán, luciendo vaqueros rotos y chupas de cuero y que expresase el desarraigo de ser el puente generacional entre el franquismo y la democracia. La aparición de un grupo como éste no fue caprichosa y lo hizo justo cuando el franquismo comenzaba a debilitarse. Izquierdistas, freaks y rockeros precipitan su caída siendo la calle el punto de unión para la disidencia. La Banda Trapera del Río era la respuesta española al foráneo fenómeno punk, incluso adelantándolo. Era rock and roll sucio, abrupto y políticamente incorrecto cuyos protagonistas se reclamaban del mísero lumpen de los extrarradios nacidos "del coño de una puta y del polvo de un borracho". Podían ser Las Ramblas barcelonesas o los barrios periféricos y obreros de Madrid los focos de expresión de esa rebeldía pero, durante tres o cuatro años, hubo una estrategia similar, un modo de conducta que pedía libertad sin trabas y en donde arte y política adquirieron su propio terreno en las principales ciudades del estado.

La protesta española era complicada. No podía serlo de otra forma. Pío Moa Rodríguez, militante y dirigente de la OMLE (Organización de Marxistas Leninistas Españoles) señala el *modus vivendi* de pequeños grupos o comandos espontáneos y callejeros en Barcelona, Madrid, Euskadi o Asturias. "Los comandos eran manifestaciones poco nutridas (de unas decenas a unos cientos de personas), convocadas de boca en boca, y que "saltaban" repentinamente en un punto prefijado, andaban por la calzada, gritando consignas, doscientos o trescientos metros, y se dispersaban antes de que llegara la policía", según Rodíguez. Uno de los "saltos" que recuerda fue el realizado en el

madrileño barrio de Usera, en donde "fue cortado el tráfico, quemada una bandera yanqui y rota la cristalera de algún banco".

Vivís en cuatro paredes agobiados de mal olor (...) creéis que estáis salvados pero estáis en un rincón, en un rincón de mierda de control y represión. Venid a las cloacas, estaréis mucho mejor. Identificaos con las cloacas no vayáis al paredón. Venid a las cloacas, donde no hay más confort que una caverna de mierda de peste y mal olor. Venid y todos juntos saldremos al exterior para destruir las heces que deja la sociedad. Obrero, te llaman siempre perro y derrochador. En la ciudad satélite las ratas al exterior. Yo vivo en los bloques verdes y vivo con tensión, el pánico de la noche, el terror y la violación".

La Banda Trapera del Río "Venid a las cloacas"

La urgencia del punk podía considerarse bajo las palabras de Alfonso Sastre quien en 1958 decía que "lo social es una característica superior a lo artístico". Para el punk y la generación perdida de los setenta la elección venía a consistir entre "preferir vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y floreado de excelentes obras artísticas". Pero Sastre omitió que, en un mundo efectivamente justo, arte y vida deberían fusionarse de tal forma que constituyeran un todo, es decir, mediante su completa superación y, en cualquier caso, el arte debía erguirse como la vida misma o la vida en forma de arte total.

Los primeros punks británicos eran jóvenes de clase media-baja tremendamente aburridos que querían acción y pelea. De la soledad del dormitorio familiar, constituido como único espacio de supuesta autonomía, los punks salieron a la calle. Pero el dormitorio, como espacio propio del joven, llevaba implícita la falacia de creerse autónomo sin serlo. El joven punk negaba a sus padres pero vivía en casa de éstos y este era uno de sus tantos dilemas. Su habitación, repleta de posters y discos, era un bunker, un espacio falso de libertad porque tal hábitat estaba siempre controlado, limitado. Su dormitorio no era suyo, al igual que tampoco le pertenecía la calle, el bar, la universidad, la fábrica o el mundo. Por eso, cuando irrumpe el punk, éste se presentó como una salida radical, como una esperanza que rompe con la tendencia a ser un cero a la izquierda, un *outsider*. Querían agitar a sus vecinos, retar al mundo hippie y ver qué sucedía. Era la Inglaterra de la monarquía, del ascenso de la ultraderecha y de las numerosas huelgas. Había basura en todas partes por las huelgas del sector de limpieza de Londres y, entre ese hedor, surgió el punk. Si en el siglo XIX románticos y revolucionarios pretendieron echar en cara los errores del mundo (fe en la ciencia y el progreso...) que lo precipitaba al vacío, también el punk se enfrentaba a su tiempo, al mundo industrial, al progreso, a la

decencia. Era una llamada para que la gente saliera de sus acogedoras casas y comprobase el tipo de personas que habían creado. Era la moral de la calle en donde todo se regía por un código ético distinto. Una novela en directo. Un crimen en primera persona. La mejor de las películas. *La realidad misma.* El punk quiso enterrar el viejo mundo a costa de morir sepultado junto a éste. Pero las calles del periodístico Londres multiplicaban cuantitativamente el escándalo del Salón de los Independientes.

[En el Salón de los Independientes, Marcel Duchamp presentó su famoso retrete que incluía la inscripción "Fuente". De maestro de ceremonias estaba Arthur Cravan pero, como era costumbre en éste, llegó totalmente borracho y, tras abrir una maleta repleta de ropa interior sucia, comenzó a desnudarse, haciendo presencia la policía. Quedaban pocos lugares a los que huir para evitar la guerra. Arthur Cravan, se decía, no era un pacifista, era un cobarde -y se sentía arrogantemente orgulloso de ello-, porque detestaba que lo identificaran con la idea de otros poetas como Apollinaire, que exhortaban a batirse por los ideales de la patria. Era un cobarde y punto. No había vergüenza alguna en esta afirmación. Las disputas entre Apollinaire y Cravan se reflejan en esta carta publicada en la revista "Maintenant" del mismo Cravan y escrita por éste:

"Aunque no tema el sable de Apollinaire, dado que mi amor propio es muy escaso, estoy dispuesto a hacer todas las rectificaciones del mundo y a declarar que, contrariamente a lo que hubiera podido dejar entender en mi artículo sobre El salón de los Independientes, aparecido en mi revista Maintenant, el señor Guillaume Apollinaire no es judío en absoluto, sino católico romano. Con el fin de evitar posibles malentendidos futuros, deseo añadir que el señor Apollinaire, que tiene una gran barriga, se parece más a un rinoceronte que a una jirafa, y que su cabeza es más bien la de un tapir que la de un león y que se acerca más a un buitre que a una cigüeña"]

Oscar Wilde, el tío de Cravan, ya había advertido de la perniciosa utilización de los autores y obras clásicas como forma de opresión social por parte de la clase dominante. A través de estas representaciones el poder expresaba su dominio e impedía que las nuevas ideas progresistas en el arte y la cultura emergieran bajo la excusa del desinterés del público, educado en el consumo cultural tradicionalmente conservador. Para Wilde, el arte de protesta era aquel que destruye "la monotonía del tiempo, la esclavitud de las costumbres, la tiranía de los hábitos, así como la rebaja del hombre al nivel de la máquina".

[Un día tomó un barco y partió para nunca volver. Dejó México y, cuando se dirigía a Argentina para reunirse con Duchamp, su barco nunca llegó. Desde entonces se convirtió en la leyenda, el fantasma, la gran historia de un poeta que también era boxeador pero que, igualmente, podía ser cualquier cosa: "Soy

todas las cosas: hombres y animales", dirá Cravan]

Pero antes de que el Cabaret de Zurich se inaugurase, en el otro lado del charco, en los Estados Unidos, una persona llamada Marcel Duchamp, para quien su arte "fue respirar y vivir", ya propugnaba una nueva visión del arte. Duchamp, cuando llega a Nueva York, contagia a todo su entorno con su atractivo intelectual y su completo desprecio por los valores sociales existentes. Al igual que los dadaístas europeos, detestaba la guerra, comprometiéndose con el pacifismo. Allí, en medio de un mundo ajetreado y rápido, entre edificios y miles de negocios, un reducido grupo de antibelicistas, habiéndose hecho amigos en fiestas que se prolongaban hasta la madrugada, destacó desde un primer instante Duchamp, ferviente defensor del debate y de conocimientos abrumadores. De hecho, André Breton se referirá a él como "el hombre más inteligente de la época". Duchamp estaba cansado del arte y de su concepción histórica, de la mediocridad de una sociedad frívola y despreocupada, de esa creencia atemporal que se profesaba en ideas o valores como la existencia de Dios. Estas inquietudes las comenzó a expresar en sus obras, en asuntos aparentemente tan dispares como los de la literatura, la música o la mecánica. El escándalo estaba a punto de llegar. En 1913 presentó su cuadro *Nu descendant un escalier*, una obra que fue retirada por orden del promotor del evento, quien la consideraba absolutamente impresentable y escandalosa al mostrar un desnudo femenino. Como un titular de un periódico aún no consumado, Duchamp estaba plantando sus primeras noticias, construyendo sus primeros pasos hacia la conquista de su mundo y su tiempo. Más tarde, en el Armory Show de Nueva York, será definitivamente consagrado como un artista innovador y rompedor. Ducahmp era metódico, con la paciencia suficiente para, durante ocho largos años, colocar un enorme cristal sobre el que iba lentamente depositándose el polvo que cepillaba (y que, convenientemente, guardaba), dando lugar a la fotografía de Man Ray *Los criaderos de polvo*, obra que estaba acompañada de la frase siguiente: "Estos son los dominios de Rose Sélavy. ¡Qué árido es, qué fértil es, qué alegre es, qué triste es!".

En el célebre retrete que envió en 1917 al Salon de los Independientes, Duchamp jugó con el anonimato y Cravan hizo el resto desnudándose cuando se encontraba totalmente ebrio en el transcurso de una conferencia sobre arte. Al instante, Cravan fue detenido por la policía, mientras el retrete -colocado en posición invertida y firmado por su fabricante R.Mutt- situaba a los críticos y expertos en medio de una encrucijada, teniendo que decidir sobre si esto era una obra de arte o un insulto al buen gusto o, a lo mejor, las dos cosas. Ese era el dilema. La obra fue retirada de la exposición y, con el pago de la fianza, Cravan salió del calabozo. Este acontecimiento, sobre el que cabe preguntarnos

André Breton en el Festival Dadá. Teatro de L'oeuvre, 1920.

si acaso no fue *el más vivo ejemplo del fin del arte*, expresa la personalidad de Duchamp quien, hasta el final de sus días, cuando André Breton no cesaba de reclamarlo en las sucesivas exposiciones surrealistas, demostró ser el mayor dadaísta por su negativa a integrar cualquier grupo más o menos organizado. Su carisma, de una lucidez demoledora, era innegable, así como la estima que sentía por Breton (a quien conoció en 1923, durante su visita a París), lo que no le impedirá rechazar el participar en una exposición impulsada por los surrealistas en 1965 bajo el título de *El asesinato de Duchamp*. Teóricamente, se trataba de un acto puramente reivindicador de su propio espíritu, pero Duchamp se negó a participar. No obstante, él había sido el coordinador junto a Breton de varias notorias exposiciones internacionales como las de 1947 o 1959.

Duchamp elevó a la categoría de obras de arte objetos de uso común y cotidiano por medio de sus llamados "ready-mades". Sus obras más conocidas fueron, sin lugar a dudas, una Mona Lisa que era una copia del original aunque retocada hasta el punto de incluir un bigote pintado y la inscripción: "Ella tiene el culo caliente", así como el citado urinario, ambos colocados en la solemnidad de una galería de arte. La trivialidad de un retrete, por ejemplo, hacía que el espectador no supiese qué pensar acerca de ello ¿Era arte? ¿Era, acaso, admisible? ¿Era correcto? Sus cualidades le llevaron a llegar a ser un gran jugador de ajedrez (escribiendo, incluso, libros de ajedrez), práctica que fue una de sus grandes aficiones, más longeva que su creación artística, que se interrumpió en la década de los cuarenta (a excepción de una última obra en la que trabajó durante veinte años en el más absoluto secretismo).

En Nueva York, Duchamp, Man Ray y otros editaron la revista *New York Dada*, con la que tuvieron la idea de confeccionar y vender unos collares con la palabra "Dadá" que, supuestamente, poseían la magia de convertir a sus compradores en auténticos reyes Dadas y de protegerlos contra "los innumerables fastidios de la vida". Marcel Duchamp y sus ready-mades conseguían que el público penetrase en el universo de la poesía y la imaginación por medio de las breves palabras o frases con las que titulaba sus obras. Otra característica de los ready-mades fue que el artista no elegía los objetos a utilizar en razón de su belleza. El desafío de Duchamp con la exposición del famoso retrete era evidente, tanto que dirá más tarde que, aquel día, "les arrojé el orinal a sus caras como un reto, y ellos lo admiran ahora como algo estéticamente hermoso".

Su otra gran pasión, el juego, le llevó a que fundase una sociedad y vendiese acciones por valor de 500 francos con el fin de financiar su afición. La influencia de Duchamp fue enorme en los años siguientes, no sólo ante el devenir de un revival y fenómeno "neo", sino

como forma de entender la negación en el arte. Fue, en definitiva, una persona que "no era más que un artista" (palabras éstas que pronunció dos años antes de morir). Finalmente, fallecía el 2 de octubre de 1968 mientras el mundo entero ardía bajo la idea de transformar la faz de la tierra en un modelo más humano. A pesar de todo, el paso de Duchamp por el dadaísmo fue temporal y su obra fue evolucionando, al igual que sus pretensiones.

El grupo protodadaísta de Nueva York tenía un potencial formidable que incluía también a alguien como el citado pintor y fotógrafo Man Ray, quien, previamente, había vivido un tiempo en una comuna anarquista de Nueva Jersey. En esa ciudad fue, precisamente, Man Ray el máximo representante de Dadá tres años después de la apertura del Cabaret Voltaire, creando objetos que los surrealistas llamaron "objetos desagradables". Abiertos los focos del incendio, el espíritu irreverente se desencadenaba en varios puntos del mapa geográfico.

El dadaísta Huelsenbeck, en febrero de 1918, realizó una charla sobre el emergente fenómeno dadaísta en donde tomó el pelo a los presentes por el hecho de que hubieran pagado por asistir a una charla sobre el significado de Dadá y que éste no significase absolutamente nada. Perplejos, los asistentes descargaron su ira contra todo lo que había a su alrededor. Huelsenbeck sostiene, al igual que el resto de los dadaístas y surrealistas, que el arte debe involucrarse en su tiempo, representar los problemas de la gente real y, en su caso, enfrentarse radicalmente contra los enemigos del hombre (la guerra, el fascismo, etc). Igualmente, emplea una expresión que puede resumir la visión que de la vida tenía el primer grupo dadaísta. En efecto, las "cataratas de la vida" que dice invocar son una muestra del torrente de pasión que el movimiento imprimió a sus tesis y, sobre todo, a sus acciones.

Dadá representó, asimismo, el antecedente más notable de todo el movimiento denominado *"agit-prop"* (propaganda y agitación) que irrumpe en los Estados Unidos y Europa durante los sesenta, alcanza su máximo esplendor en la recurrente fecha de 1968 y se mantiene durante los setenta impregnando al arte punk. Era una forma de hacer propaganda radical, *underground* y netamente subversiva.

[Persecuciones]

El caso de E. Fried es un reflejo de esta preocupación por el *agit-prop*. Nacido en 1921 en la ciudad de Viena, se vio forzado a huir a Inglaterra en 1938, año en el que los nazis toman Austria. Desde entonces, produjo un sinfín de poesías, ensayos, traducciones, etc. Antifascista declarado,

a pesar de practicar poesía de agitación política, se negó a que esta forma de lenguaje se encerrase en un movimiento que se consumía asimismo. En este sentido, señaló que "el concepto de poesía *agit-prop* significa ya su propio congelamiento y ocaso". Esa cultura que llamaba a la resistencia encontró toda una red de apoyo y difusión con el fin de desacreditar a los nazis y lograr visualizar la existencia de un masivo descontento, a pesar del silencio reinante en los campos de concentración (en donde también los presos se organizaron), resultando imposible no hablar de un movimiento europeo que, con las peculiaridades de cada país, hizo uso de imprentas clandestinas, radios y panfletos para denunciar la ocupación nazi. El objetivo era el hacer visible que había esperanza y, sobre todo, oposición.

Los trenes internacionales eran los medios más utilizados para la difusión de esa clase de propaganda contra Hitler. En el lavabo de un vagón procedente de Bruseles había pegado a la ventanilla con vidrio soluble un recorte de periódico que con el tiempo resultó prácticamente indesplegable. Era de un rotativo inglés que mostraba la fotografía de una manifestación de protesta en Londres. Los manifestantes se oponían a la celebración de un encuentro internacional de fútbol entre Inglaterra y Alemania: ¡No hay que jugar al fútbol con los alemanes! Al pie del recorte figuraba la cruz gamada con la siguiente leyenda "¡Este es el emblema de los asesinos!".
En un informe de la Dirección de Ferrocarriles del Reich, de Aquisgrán, dirigido al Gobierno, se comunicaba en noviembre de 1934: "El servicio de vigilancia de la zona de los ferrocarriles del Reich se ha incautado del material impreso subversivo que se especifica a continuación:
Folletos difamatorios: 227 en vagones de carga procedentes de Bélgica, 188 en vagones de pasajeros procedentes de Bélgica, 142 en lavabos de vagones de pasajeros procedentes de Bélgica, 63 carteles de propaganda en vagones de pasajeros procedentes de Bélgica, 38 en vagones de carga en la zona fronteriza alemana, 38 en vagones de carga procedentes de Holanda, 1 en un vagón de pasajeros procedente de Holanda, 2 en lavabos de vagones de pasajeros procedentes de Holanda. 699 en total.
Publicaciones prohibidas: 932 ejemplares en poder de viajeros, 183 en los equipajes de los viajeros, 164 ocultos en diversos lugares de los vagones, 73 en las vías, 509 sin dueño, en los vagones de los pasajeros. En total, 1.861 ejemplares, más 5 hallados en vagones de carga.
(Extraído de *Historia Ilustrada de la Resistencia)*

La prensa clandestina desempeñó un decisivo papel en la tarea de mantener vivo el espíritu de la resistencia y ello sucedió tanto en los territorios bajo dominio de Hitler como en la Rusia estalinista. Bajo el nombre de *Samizdat*, se designaban a publicaciones de escasa tirada

completamente clandestinas. En la prensa clandestina podía publicarse lo que ocultaba la prensa oficial y equilibrar así la distorsión de la realidad que la propaganda nazi difundía entre el pueblo. A fin de mantener bien informados a sus compatriotas, la sección noruega de la BBC realizó frecuentes emisiones en la lengua del país. Pero los alemanes temían ya este peligro y, en septiembre de 1941, ordenaron la requisa inmediata de todos los receptores. Sin embargo, hubo hombres y mujeres que desafiaron la prohibición (la escucha y propagación de noticias enemigas se castigaba con la muerte) y, con aparatos celosamente guardados, escuchaban las emisiones de radio londinenses, divulgando después las noticias a través de numerosas publicaciones ilegales.

En los periodos de entreguerras y, sobre todo, durante la Segunda Guerra Mundial, existió una idea constante que fue la de detener la barbarie en forma de guerra. Un conflicto encarnado por las potencias agresoras. En este sentido, en la lucha contra Hitler actuaron numerosas redes de autoayuda e infiltración. El arte fue capturado, inevitablemente, por ese ambiente. Así, empiezan a desarrollarse nuevas formas de propaganda política en torno a la idea de una cultura de agitación política.

Durante la resistencia antinazi el primer periódico ilegal se imprimió en 1941, del cual tan sólo se hicieron 15 ejemplares (fueron copiados todos los ejemplares a mano). Aproximadamente, hubo 1.200 periódicos clandestinos y varios centenares de modestas imprentas clandestinas. Después de que en mayo de 1943 se procediera a la requisa de los aparatos de radio, la prensa adquirió cada vez mayor importancia.

Este tipo de activismo tenía su habitat en el *underground*, un término que si bien no existía como tal entonces, fue posteriormente acuñado en torno a 1964 en Estados Unidos. Cuando el llamado *underground* explota, el mundo era otro bien distinto, pero ciertas ideas no podían transmitirse bajo el mismo paraguas de libertad. Ed Sanders, un hippie anarquista habitual de todo tipo de actos contra la guerra y amigo personal de Andy Warhol, con el fin de exorcizar a la juventud y al mundo del miedo a un nuevo Hiroshima, había fundado una de las primeras publicaciones auténticamente *underground* de la contracultura y la nueva izquierda. Se trataba de *Fuck You a magazine of the arts* (Jódete, la revista de las artes) que llevaba como subtítulo "Un asalto total a la cultura". La revista solía ser impresa en colores rojos y, en esos momentos, la insolencia política de Sanders casi no tenía imitadores en la escena europea. Este tipo de actividades llevó a que, en la primavera de 1966, fuera detenido cuando se encontraba en su librería (que estaba situada en su propio apartamento) llamada Peace Eye Bookstore. En una pequeña trastienda la policía encontraría escondidos los ejemplares

de su publicación, que fueron de inmediato requisados. Era una época en que la persecución legal de este tipo de contracultura escrita se realizaba bajo el cajón de sastre de la pornografía y ese fue el cargo que pesó sobre Sanders. La pornografía se constituyó como el nuevo demonio que pesaba sobre los adolescentes y los textos que abogaban por el uso de las drogas, la libertad sexual y los derechos civiles fueron reducidos a la categoría de material obsceno. En poco más de una docena de números, sus páginas fueron el reflejo de la nueva izquierda y la cultura de la época: Allen Ginsberg, la generación beat, la lucha pacifista y la no violencia, etc. Entre los folletos, la policía dio con publicaciones clandestinas libertarias y todo tipo de periódicos ultraizquierdistas. Sanders también fue conocido por su participación en la banda de rock política The Fugs que, por otro lado, estaba fuertemente influida por la tradición romántica y poética, actuando en locales literarios o poniendo música a poemas de gente como William Blake. Las ramificaciones de su actividad en la librería y como miembro de una banda de rock, dieron lugar a la gestación de la pequeña editorial y aventura ecléctica llamada *Fug Press*.

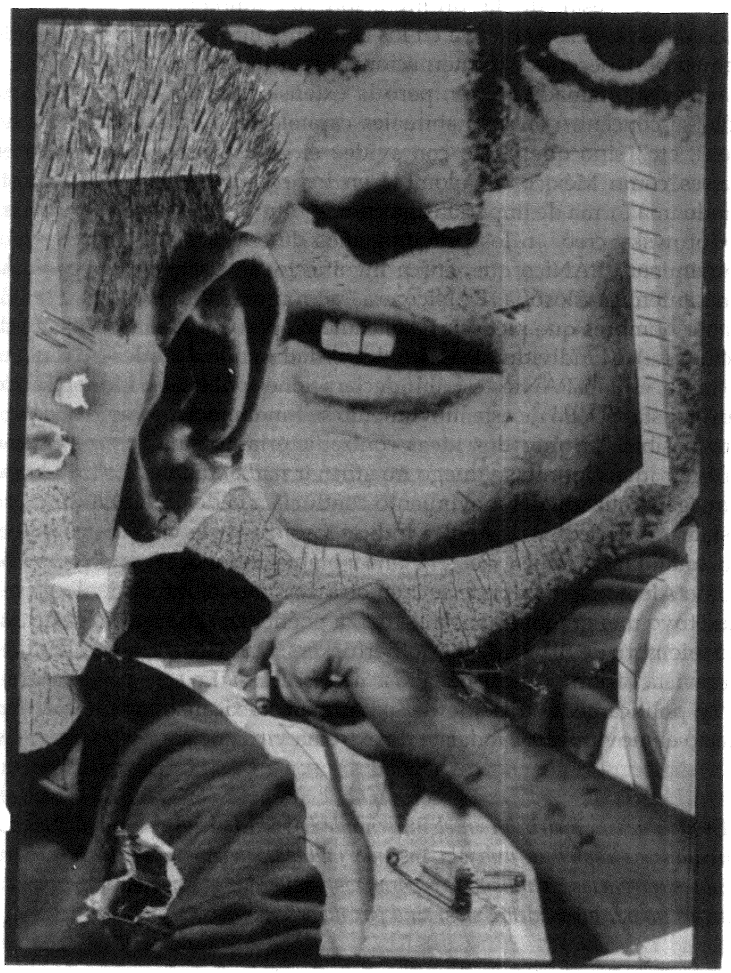
En la época que surge el término "undeground" comenzaba a existir una ingente cantidad de películas de bajo presupuesto, de lo que luego se llamará "cine experimental", de revistas y periódicos que reflejaban la excitación de una década que estaba llamada a convertirse en decisiva. Cultura lisérgica, abandono espiritual, estilo de vida propio del vagabundo y el ermitaño, comunas, estilo beatnik, pacifismo y una expresión que empieza a hacer furor y que marcará los años venideros hasta nuestros días: medio ambiente. Estos eran algunos de los motivos que impulsaba a individuos y modestísimos grupos a editar publicaciones de baja tirada que circulaban de mano en mano y que se publicitaban de boca en boca con la misma rapidez que un incendio en pleno verano. El sexo o la promiscuidad fueron, desde un primer momento, temática habitual para alguna de estas publicaciones. Era fácil entender la razón profunda de este ataque, ya que el sexo entre hombres y la imaginación del ciudadano medio que le llevase a pensar en una casual relación de sexo anal suponían una bomba de relojeria, manteniéndose esta tradición durante los ochenta en bandas punk, artistas marginales y, sobre todo, en publicaciones que llegaron a hacer que sus redactores dieran con sus huesos en la cárcel. Andy Warhol, en sus películas *underground*, mostraba travestis en exóticas ciudades como Tánger (Flaming Creatures), combinando homosexualidad, promiscuidad y el recurrente ambiente gay de los puertos. La insolencia de los ídolos del momento, como William Burroughs, llevaba al desafio ante sus propios fans a los que increpaba diciéndoles que eran unos "¡gilipollas, cretinos de mierda que yo inventé para explotar este silbato muerto, así que largaos!".

A pesar de la proliferación del ambiente *underground* a mediados de los sesenta, ya en los cincuenta un activista como Trocchi (quien pertenecería a la Internacional Situacionista) había dado vida a una revista llamada *Merlin*, pero la extensión de aquella revuelta no sólo se concentró en las habituales capitales culturales (París, Nueva York, etc), sino que cruzó con avidez el gran charco, aterrizando en países como México o Colombia en los sesenta, rompiendo de este modo una forma de imperialismo contracultural. En México, Alexandro Jodorowsky creó, en los primeros años de esa década, el transgresor movimiento PÁNico que, en su manifiesto, se autoproclamaba como una auténtica filosofía. PÁNico era "acción más que otra cosa. Puede haber hombres que piensen PÁNicamente pero que sean incapaces de actuar (...). El individuo PÁNico de verdad tiende a la idea-acción. Por lo tanto, es anti-PÁNico escribir declaraciones públicas". La inspiración surrealista y Dadá de este movimiento se fundamentó en su idea de que era posible "afirmar dos ideas contradictorias, al mismo tiempo que afirmar ideas infinitas y luego no afirmar nada en absoluto". El *happening* generalizado del movimiento conducía a la defensa a ultranza del estado "eufórico" y de la idea lúdica absoluta de la vida disfrutada en su totalidad. PÁNico ejercerá una notable influencia en otros países como Alemania, en donde se creó otra versión del movimiento y en la que tuvo una gran influencia la fuerza poética del anarquista neoyorkino miembro de Black Mask/Motherfuckers, Dan Georgakas, editándose la revista casi impronunciable *Klactoveedsedsteen*. En otro país, geográfica y políticamente distante de la realidad mexicana, como Colombia, nació el movimiento Nadaísta de extrema virulencia:

"Desde nuestra aparición en el infierno de la sociedad colombiana, ha crecido en nuestros espíritus una ola rosa de maldad... hemos envilecido nuestros amores, creencias, fanatismos, esperanzas, recuerdos y felicidades, para sustituirlos no por otros idealismos, sino por nada".

[Copias y originales]

Los nuevos medios de reproducción mecanizada dieron lugar a que la obra de arte, como tal, fuera progresivamente perdiendo su aureola de misticismo y fetiche. Con la tecnología, se ponía en evidencia la concepción del arte elitista y el arte, de este modo, sufrió una consiguiente devaluación desde el punto de vista de la mentalidad burguesa. Las posibilidades que ofrecía la producción en serie de obras u objetos y, en general, el mismo uso de la tecnología, fue discutido entre los situacio-



Collage del artista Lou Beach publicado en el fanzine "Slash", 1977. Beach estuvo vinculado a la escena punk y fue influido por el trabajo de los dadaístas

nistas, siendo Constant (antiguo miembro de la revista y grupo CoBrA) su mayor defensor, para quien un uso inteligente de estas técnicas por parte de la vanguardía podía ser algo muy positivo (#2, I.S.). Con el paso del tiempo esta fue una de las razones de su expulsión de la I.S.

La reproducción de obras de arte y la automatización mecanizada será extendida popularmente por el pop art y por el punk. En el pop art de Andy Warhol, entre otros, se reflejaba la industria cultural y el consumismo exacerbado que invadía todos los aspectos de la vida, reproduciendo los iconos de la sociedad capitalista (un bote de sopa, el rostro de Marylin Monroe, etc). Con este tipo de actitud se desacralizó el arte y cuando el pop art nace, a comienzos de los años cincuenta, lo hace como resultado mismo de esa modernidad, es decir, nace sin oposición y sin desear el enfrentamiento. El pop art se presentó como un neodadaísmo vago bajo el renovado entusiasmo por los collages de Schwitters o los ready-mades de Duchamp. El pop art, ni en sus formas ni en sus intenciones, denunció los monstruos que había generado la industrialización, el capitalismo salvaje y la falta de autoestima de una generación necesitada de iconografía. Su humor fue, ante todo, bien pensante (René Magritte, 1964); se trató de una exaltación de la fealdad americana, de una revalorización de lo funcional y de un homenaje a la violencia (Robert Benayoun, 1964).

Los comienzos de Warhol como artista, en torno a 1950, se desarrollaron en el terreno de la moda y la publicidad, primero por medio de la revista *Glamour* y es entonces cuando inicia su metamorfosis artística y personal. Así, el joven Andrew pasó a llamarse Andy, comenzando su vida como un "surrealista victoriano" entre pelucas, colores plata y oro, cuero negro, rock and roll y un sinfín de fetiches en la más pura tradición del *dandysmo*. En 1962 la cultura pop mostró su exquisitez, ya integrada, en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York mediante una gran exposición.

Con las copias y la imitación se venía a decir que la falsedad era la que prevalecía y que el público era complaciente en grado máximo. Cualquier hogar podía conservar los símbolos culturales de la modernidad por un módico precio. Todo podía ser suplantado e imitado. Debord, en uno de los libros más influyentes del pasado siglo, *La sociedad del espectáculo*, utilizó una cita de Feuerbach, suficientemente reveladora, que decía lo siguiente:

"Nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser".

Es el mundo de las apariencias en el que, siguiendo a los situacionistas, "lo verdadero es un momento de lo falso". Nada ya parece

estar claro y la prostitución de la mercancía está presente en todos los rincones de la vida pública y privada. Incluso las fronteras entre ambos conceptos se destruyen de tal forma que todo puede ser radiable, medible, pesado, exportado y, definitivamente, falso. Warhol, en 1962, asistió a una exposición de Duchamp que le influiría enormemente. El excéntrico artista empieza ya a moldear con fuerza una idea que será una constante en su vida: la idea del artista-empresario.

No obstante, es evidente que Warhol no dejó de ser un dandy egocéntrico erguido a la fama y el lujo. Su arte puede explicarse mediante sus mismas palabras: "El negocio del arte es el paso que sigue al arte. Yo empecé como artista comercial y quiero terminar como artista comercial... los buenos negocios son el mejor arte". Su mundo era tan errático y elitista como el que representaba el capitalismo pues, rápidamente, él fue también absorbido por el mercado. Su entorno no resultaba una amenaza (cultura fashion y homosexualidad perfectamente domesticable, mientras alguien, como la feminista Valerie Solanas, autora del manifiesto SCUM, era marginada, rechazada y tachada de "vulgar"). Los tres disparos de Solanas no habían sido los únicos en esa coctelera *fashion* que era la vida de Warhol. Un amigo suyo que frecuentaba La Factoría se lanzó por la ventana suicidándose, mientras los disparos de una fanática encolerizada como Dorothy Polder atravesaron los retratos que Warhol había realizado a propósito de la muerte de Marylin Monroe. Todo podía tener un sentido ambiguamente poético y, bajo esta máxima, estos retratos pasaron a denominarse *Shot-through Marilyns*, en alusión directa al incidente. Tras los disparos que hieren a Warhol a manos de Valerie Solanas, éste ya no será el mismo. Vulnerable y temeroso de morir un buen día, continuará comercializando poéticamente su misma vida, exhibiendo su cuerpo marcado por las balas en sesiones de fotos a modo de body art hiper-realista.

Pero no toda la escena contracultural del momento reaccionó de la misma forma ante el intento de asesinato de Warhol, frustado casi milagrosamente por la poca puntería de Solanas. En Inglaterra, el grupo pro-situacionista radicado en el barrio londinense de Nothing Hill, King Mob, editó panfletos en los que festejaba el grave incidente, a la vez que publicaba una lista de celebridades a las que deseaba la misma suerte que al artista estadounidense. El listado incluía a Mick Jagger, Yoko Ono o Bob Dylan, entre muchos otros. Estas declaraciones de intenciones se integraban en una campaña que incluyó algunos ataques a galerías de arte, planes para la colocación de explosivos o la acción que les llevó a disfrazar a uno de sus miembros de Santa Claus (con frecuencia se ha especulado, sin ser jamás probado, que se tratase de Malcom McLaren, entonces situacionista y futuro manager de los Sex Pistols), para pasear por las calles entregando a los niños caramelos y octavillas malsonantes al grito de "Ho,ho,ho". Finalmente, el falso Papa

Noel, tras repartir centenares de textos en los que se deseaba que no hubiera más "noches falsas de neón", es detenido por la policía ante la estupefacta mirada de los niños. Quienes primeramente se pronunciaron en apoyo de la acción fueron los americanos Up Against The Wall, Motherfuckers! y, con el fallecimiento del artista, el Grupo Surrealista de Chicago, en junio de 1989, reparte en su funeral el siguiente explícito texto titulado *Homenaje a Valerie Solanas*:

"Ciento y ocho años atrás, William Blake nos advirtió de encontrarnos con ciertos artistas que gobiernan las clases. Hoy la capital y el estado monopolizan el arte para sí mismos, mientras mantienen rígida toda expresión libre. La sociedad contemporánea es una enorme prisión, lo que hace que no nos sorprenda que varias celebridades del mercado del arte estén vigiladas por guardias armados con apabullantes pistolas y gases lacrimógenos.

Racista y sexista, devóto cristiano, profesional adulador y complaciente de las corporaciones. Andy Warhol ejemplifica el tipo de pobredumbre que se levanta en lo alto de esta intolerable y miserable sociedad. El apestoso cuerpo de este rico -el Richard Nixon del arte moderno-, quién alardeó de su increíble ambición, se hizo a sí mismo como a una máquina, como la personificación perfecta de la cultura oficial actual.

Nunca tuvimos la posibilidad de escupir sobre la cara de Warhol cuando vivía. Ahora nosotros tenemos la oportunidad de escupir sobre su memoria, sobre todo su trabajo, sobre todos sus admiradores y, especialmente, sobre estos directores de museos, críticos y otros grandes y pagados mentirosos que tienen la misión de convencer a un cierto número de gente de que este putrefacto don nadie fue y es actualmente de alguna importancia.

Algún día -¡y más pronto de lo que piensas!- nosotros tendremos el placer de pisotear y mear sobre las representaciones de la comodidad de Warhol en las ruinas de toda la apestosa estructura del mundo entero, fundado en el fetichismo de las mercancías".

La política y el izquierdismo son temas de obligada periferia en la obra de Warhol y, aunque trató otros temas como los disturbios raciales en Estados Unidos o la figura de Mao, siempre tuvieron un tratamiento comercial, amable y espectacular. El retrato que realiza en 1971 de Mao y su serie de la hoz y el martillo, convertirán al comunismo en un objeto *kitsch*. Cualquier persona sumida en la alta cultura contemporánea precisaba exhibir una imagen comunista, políticamente incorrecta y ofensiva en ciertos ámbitos, y lo mismo sucede en 1986 con los retratos de Lenin.

A mediados de los ochenta, Warhol había acumulado en decenas de habitaciones cientos de objetos, diamantes y caros relojes resultado de su culto al fetiche, mientras su rostro era víctima de numerosas operaciones de rejuvenecimiento.

"Cuando se es pop, ya no se puede ver a América de la misma manera"
Andy Warhol

A pesar de ello, algunas amistades de Warhol fueron izquierdistas declarados como el cineasta Emile de Antonio, quien entrevistó al grupo armado en la clandestinidad The Weather Underground. No obstante, Warhol no acababa de inventar nada que no se hubiera realizado ya años atrás...

Richard Hamilton, en 1956, realizó un cuadro titulado *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* En éste se puede ver en primer plano a un culturista, un magnetófono, una chica posando, un viejo retrato, una lata de jamón, el logo de la empresa Ford, una aspiradora, un chupa-chup y una raqueta en la que puede leerse en grande la palabra "pop". Todo esto iba a ser pop. Algún tiempo antes se habían creado grupos de artistas que ya estaban debatiendo sobre la cultura pop. El arte pop, asimismo, incluía el uso del collage dadaísta. La raíz del hecho de que el pop art exhibiera objetos de uso común y vulgar y los condujera al término de arte, está directamente relacionado con el célebre urinario de Duchamp o los collages *Merz* de Schwitters. La representación pictórica de los iconos e ídolos de la gente estaba ya presente mucho tiempo antes que la obra de Warhol por gente como Peter Blake, quien pintó repetidamente a Elvis Presley, de quien era fan y profesaba una fanática devoción. Aún así, el conocimiento popular hizo que Warhol, junto a Roy Lichtenstein, fuera el más conocido de los artistas pop.

El pop art no era protesta, era complacencia, aunque dejaba un margen de reflexión para que el espectador se preguntase acerca del deterioro del individuo en beneficio del mercado, la despersonalización a favor de una visión del mundo dominado por lo artificial, la publicidad y el marketing; un mundo en donde los ídolos son reconocidos mediante su copia. En *La cama y la coca-cola plan*, obra de uno de los fundadores del pop art, Robert Rauschenberg, se muestran por primera vez varias botellas de coca-cola reales, realizándose series que incluirán, incluso, banderas norteamericanas que, más tarde, se popularizan. El dadaísta Hans Richter señalará, acerca de este asunto, que el pop art era un arte que aceptaba la idea de un mundo consumista, así como la idea de "artista", algo en las antípodas del pensamiento dadaísta.

La industrialización había desembocado en la esclavitud y la tecnología había convertido al arte en objeto de mercancía. La vanguardia, entonces, asume la frase del constructivista alemán Seiwert, quien dirá que "los ingenieros son artistas, los artistas se convertirán en ingenieros".

En la dinámica de la absorción que el poder y la cultura domi-

nante han hecho y hacen de aquellos destructores del sueño de la paz social, podemos situar no sólo a la cultura punk que diariamente se muestra en las revistas de tendencias y de cultura callejera, sino que, incluso, el lado más concentrado de estallido social, en forma de terrorismo y lucha armada, ha merecido el aprobio de ser reconvertido a iconografía pop. A comienzos de 2005, una exposición titulada *Imágenes del terrorismo: la RAF* abrió sus puertas en la sala de arte contemporáneo Kurnst-Werke en Berlín. El acto, bajo el escándalo de la promoción como una forma de terrorismo poético con la simbiosis entre armas y arte, había sido promovido y organizado por Felix Ensslin, hijo de la integrante de la RAF, Gudrun Ensslin, quien manifestó rápidamente que no compartía el ideario de su madre, evitando de este modo su exorcismo mediático. *Prada Meinhoff* fue la obra que se imprimió en miles de camisetas, realizada por el artista y diseñador británico Scott King. Las palabras de Ulrike -acusada ya a comienzos de los sesenta a causa del incendio y la destrucción de unos grandes almacenes-, que justificaban dichas acciones como forma de oposición al "terror del consumo", contemplan atónitas la destrucción de la misma ideología adaptada a unos tiempos sin madre ni padre, perdidos, deambulando en la complacencia y dulcificando el rostro para hacerla pasar por una mala chica equivocada.

Todo ello es síntoma de una posmodernidad anunciada como el derrumbe de la ideología en el campo de la cultura, el arte y el ferviente culto al fetiche o, más específicamente, al pastiche. Todo recuerda a algo ya saboreado, al pasado y a su proyección en el futuro. El posmodernismo *carece de pasado y se mantiene bajo la noción del olvido y el simulacro de vida*. Todo parece haber sido destruido, cambiado de apariencia. Rostros y gestos son confundidos en la copia mecánica y la automatización. De forma compulsiva, el posmodernismo *necesita regenerarse adoptando la estética del pasado como un espía*. Investiga aquello que le favorece y, llegado el momento, impone un modo de vida; es tajante, ambiguo y frívolo hasta el extremo. La escena cultural y social esta gobernada por la superficialidad, copando la mercancía todos los aspectos de la vida pública y privada. Todo se vende.

La voracidad del mercado cultural transformado en el glorioso gesto de la economía recuperó, a la inversa, la radicalidad de la acción de Duchamp. Para Duchamp, sus "ready-mades", como el famoso retrete, carecían por completo de valor estético pero tenían la posibilidad de hablar por sí solos sobre el papel del arte, enfrentando a los críticos a tener que elegir entre ser reaccionarios o progresistas. Colocaba frente al espectador algo que, en esos momentos, le resultaba desconcertante, debía buscar respuestas en terceros sobre si aquello valía realmente la pena o no para, quizás, tomar su propia elección. Este era su gran valor. Todo el movimiento que recuperó el estilo de

Duchamp y que se levantó bajo el calificativo de "neodadaísta" fue la antitesís misma del verdadero espíritu de Dadá. Porque Dadá era, ante todo, antiartístico y antiformal.

En el tiempo en que Dadá extendió su revuelta, resultó casual que la forma de ilustrar ese rechazo fuera bajo las formas artísticas. En efecto, en otro momento Dadá pudiera haber tomado las armas o haberse inmolado en el Tibet. Según Hans Heinz Holz, "en otras esferas el levantamiento hubiera podido tener otras consecuencias y el anarquista que lanzaba una bomba al Zar o a su ministro de policía era, en cierta forma, un temprano precursor de Dadá". Dadá estaba contra el arte de forma absolutamente violenta y, por ello, introducir la cuestión de la belleza o la fealdad en un pretendido "ready-made" o en el estilo de Duchamp y su escuela es negar su misma esencia, absorber su capacidad de propagar un incendio y diluir su gesto en una neurosis posmoderna hoy generalizada.

Poco quedaba, entonces, por resultar transgresor una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, pero un grupo avanzado o una fantástica suma de individualidades bajo la bandera del letrismo y del situacionismo intentarán, nuevamente, indagar en la herida, comprobar si supura y tomar, atacar, rechazar. Y todo ello, aún a pesar de que una máxima era pronunciada incitando a la desesperanza: ya no hay, ni tampoco habrán, escándalos.

[De la provocación a la revolución]

A diferencia de la Internacional Situacionista, que exigía unos niveles de compromiso, dedicación y vida libre de vestigio burgués, cualquiera podía entrar en el club dadaísta y, siguiendo a Huelsenbeck, cualquier persona podía ser "presidente y todo el mundo puede hacer uso de la palabra". En este sentido, Dadá es el primer ejemplo de horizontalidad artística, cuya idea profesará el punk y la cultura "*Do It Yourself*". No sólo cualquiera podía *hacer* sino, la diferencia es muy importante, también *ser* y *pertenecer*. Esta pertenencia al dadaísmo tenía que ver más con cuestiones de espíritu y de acción que con una trayectoria desarrollada en un periodo concreto. Así visto, no existían jerarquías artificiales, sino sólo las creadas naturalmente por la fuerza de las propuestas de algunos y, al ser Dadá la negación, cualquier cosa (ajena radicalmente a la moral, el orden y las formas burguesas) podía serlo.

NO DESTRUIRÁN EL MUNDO,
NO, NO ESTÁN LOCOS (...).

CUATRO, TRES, DOS, UNO, ¡FUEGO!
NO PUEDEN ESPERAR PARA USARLA.
NO PUEDEN ESPERAR PARA PROBARLA.
TIENEN UNA BOMBA
Y NO PUEDEN ESPERAR PARA USARLA SOBRE MÍ.
VEINTE AÑOS LLEVO ESPERANDO LA EXPLOSIÓN (...).
LAS PUEDEN HACER PEQUEÑAS,
LAS LLAMAN "TÁCTICAS".
DETENER LA RADIACIÓN
Y HACERLO DE TAL FORMA
QUE APLASTE A LOS REBELDES QUE ARRUINAN SU ESCENA.
CUATRO, TRES, DOS, UNO, ¡FUEGO!
NO PUEDEN ESPERAR PARA USARLA

Crass ***"Tienen una bomba"***

Los dadaístas, con respecto a su tiempo, no lo tuvieron nada fácil: "¡Loco!" le gritaba la gente a Max Ernst -representante en Colonia del dadaísmo-, ya que era el caos lo que representaba Ernst con artilugios mecánicos alterados, collage, dibujos técnicos, etc. Otro dadaísta, Kurt Schwitters ("quien dijo la última palabra dadaísta", según Georges Huguet) fue el causante de que, gracias a su trabajo en la Administración, se destruyesen o perdiesen decenas de informes sobre personas acusadas de distintos delitos en el frente militar. Usando el collage con ayuda de trozos de periódicos creó una obra en la que se leía la palabra *Merz*, un término que le acompañó toda su vida y que inspiró a otros artistas.

En Hannover, ciudad en la que residía, Schwitters era ya una persona de mayor edad que el resto de dadaístas, llegando muy pocos a conocerlo en profundidad. Aislado del movimiento Dadá, sobrevive a la muerte dadaísta que se produce en torno a 1922 y su revista *Merz* nace, precisamente, con el epílogo ya casi consumado de sus otros compañeros de viaje. Sus inquietudes creativas le llevaron a buscar basureros en los que encontrar algún objeto que luego, compulsivamente, guardaba en su casa, hasta que se integraba en alguna de sus obras. Este caos, lógicamente, se trasladaba a casi todos los ámbitos de la vida de Schwitters, es decir, su casa estaba atestada de objetos recuperados de la basura, con el consiguiente hedor y la actitud de un artista que estaba al margen de todo y de todos. En su casa de Hannóver, en la Waldahausenstrasse número 5, iría sumando distintos objetos a una gran estructura que denominó *Merzbau*, la cual se hallaba colocada en el interior de su casa y que adquiriría un extraordinario tamaño, para ser destruida a causa de los bombardeos. Su casa, desolada por el efecto de las bombas, fue un triste recuerdo para éste, quien tuvo que huir

velozmente de Hannover a fin de evitar ser detenido por los nazis a causa de su ideología. Pero, para Schwitters, a pesar de lo que se pudiera pensar, el arte era tan sólo arte, arte que no era de ninguna ideología concreta; un arte que reinaba en todas las cosas del mundo.

La posición de los dadaístas frente al comunismo fue de empatia y adhesión en algunos casos (Huelsenbeck dirá que el comunismo es "una bella locura") y, por ello, algunos dadaístas aplaudieron la revolución rusa, pero no todos adoptaron la misma postura. Dadá tenía más que ver con la informalidad y espontaneidad anarquista que con un carnet de partido. Su ataque era un desafío en el que se proclamaba que la risa, el placer por el placer y la negación a la autoridad era su programa revolucionario. Su denominador común era la no existencia de fronteras nacionales para su adscripción al movimiento y, ante todo, una ideología o espíritu radicalmente antiburgués. Individualistas en grado sumo, no despreciaron la posibilidad de actuar conjuntamente (creación del Club Dadá de Berlín, manifiestos conjuntos...), pero dejaron claro que las experiencias eran algo siempre íntimo, individual y político. Resulta impensable para los dadaístas que a su "asco dadaísta" se le impusieran unas ciertas reglas y disciplina, siendo ésta la acusación lanzada por algunos dadaístas contra el surrealismo de Breton. Este terreno, aún a pesar de que fue una recurrente crítica hacia el surrealismo, será también promovido por los mismos situacionistas que, en su práctica organizativa, resulto obvia su emulación a esa aspiración por tener un ejército organizado rígidamente con Debord a la cabeza. Era más que evidente que el dadaísmo consideraba enemigo a cualquier forma burocratizada, a cualquier disciplina de partido y, por lo tanto, Dadá despreciaba la autoridad porque estaba por encima de ésta. Quienes consideraban que había que verbalizar esa oposición y declararse públicamente antibelicistas obviaron que los dadaístas eran contrarios al conflicto bélico porque su esencia misma se oponía a esa barbarie que atacaba el cuerpo y el espíritu, destruyendo la imaginación y el juego. Otros como Breton, sin embargo, años más tarde consideraron que era necesario reflejar esta actitud militando abiertamente en el bolchevismo, aún a pesar de que el surrealista Aragon pensase en un principio que "Moscú era una vieja chocha" para, finalmente, ser éste último un declarado estalinista. Los surrealistas, hemos de adelantarlo ya, fueron siempre el ala disidente de la burocracia y las formas bolcheviques lo que condujo, inexorablemente, a su marginación en el partido. Desde un primer momento, para muchos quedó claro que esa idea de pertenencia a un partido hacía palidecer a Dadá, que rechazaba visceralmente el intelectualismo, asociándolo a una dirección ideológica y la inacción. Ellos, los conjurados, hablaban del nuevo mundo, al igual que los anarquistas, y también de juventud, espíritu y libertad sin límites.

El paso de Dadá hacia el surrealismo no se materializó en

forma de una brusca muerte. Dadaísmo y surrealismo contaron con numerosos terrenos comunes, tal y como veremos. En este sentido, la visión de Breton fue la de adelantarse a un fenómeno que ya entonces estaba surgiendo. Este fenómeno no era otro que la previsibilidad del acometimiento dadaísta erguido, en numerosas ocasiones, a una crónica de una algarada anunciada. Es en este punto en el que Breton promueve un giro, un cambio de táctica, un intento por continuar negando desde la provocación y un programa de acción radical colectivo. De hecho, muchos dadaístas con el paso del tiempo vuelven a las filas de Breton tras la gran ruptura. Este fue el caso de alguien tan importante como el mismo Tristan Tzara quién, arrancada la década de los treinta, ingresa en el surrealismo.

De izquierda a derecha: René Hilsum, Benjamin Péret, Serge Charchoune, Philippe Soupault, Jacques Rigaut (cabeza abajo) y André Breton. París, 1921

El componente antiautoritario de la Internacional Situacionista también se manifestó en un claro y continuo desprecio a toda forma de organización burocratizada y ni tan siquiera los propios situacionistas reconocieron la existencia de situacion-*ismo*, palabra creada por el fenómeno prositu tras 1968, así como por la prensa que perseguía las vidas privadas de aquellos apóstoles de la revolución. El mismo Huelsenbeck, en plena efervescencia de una nueva conciencia que varios años más tarde dió lugar a la nueva izquierda europea y estadounidense, dirá que los dadaístas fueron "anarquistas sin intenciones políticas".

La idea de la destrucción del arte debe ser matizada en parte. En un antiprograma como era el de Dadá, el arte y la cultura debían de ser reconsiderados desde una órbita radicalemente distinta a la que existía entonces. La revolución implicaba la radical transformación del concepto que existía sobre el arte y, a esta empresa, se empeñan en cuerpo y alma los dadaístas a partir de Zurich y, previamente, en la obra de Duchamp.

"Dadá es nuestra identidad; que erige las bayonetas sin consecuencia la cabeza sumatral del bebé alemán; Dadá es el arte sin zapatillas ni paralelo; que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos juiciosamente que nuestros cerebros se convertirán en blandos cojines que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario que no somos libres y que gritamos libertad. Necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad. Dadá se mantiene dentro del marco de las debilidades europeas, igual que todas ellas es una mierda, pero de ahora en adelante queremos cagarnos en distintos colores, para ornar el jardín zoológico del arte, de todas las banderas de los consulados clo clo bong jijo ajo jijo ajo. Nosotros somos directores de circo y silbamos entre los vientos de las ferias, entre los conventos prostituciones teatros realidades sentimientos restaurantes jojojojijijojo Bang Bang. Nosotros declaramos que el automóvil es un sentimiento que nos ha mimado mucho en las lentitudes de sus abstracciones, y los transatlánticos y los ruidos y las ideas (...) Dadá no existe para nadie, y queremos que todo el mundo entienda eso pues eso es el balcón Dadá, os lo aseguro. Desde donde se pueden oír las marchas militares y descender cortando el aire como un serafín en un baño público, para mear y comprender la parábola. Dadá no es locura. Ni sabiduría. Ni ironía mírame gentil burgués. El arte era un juego, los niños reunían las palabras que suenan al final, después gritaban y lloraban la estrofa, y le ponían los botines de las muñecas, y la estrofa se volvió reina para morir un poco, y la reina se convirtió en ballena y los niños corrían hasta quedar sin aliento (...) El arte no es algo serio, os lo aseguro, y si mostramos el Sur para decir doctamente: el arte negro, sin humanidad, es para complaceros, queridos oyentes, os amo tanto, os amo tanto, os lo aseguro, os adoro.

Zurich, 1916

Serán Hugo Ball y Hans Ritchter, ambos de educación política anarquista (a partir de las ideas de Bakunin y Kropotkin, respectivamente), los dadaístas políticamente más comprometidos del grupo de Zurich. Esta tendencia supuso un choque de ideas y estrategias frente a otros dadaístas más interesados en la acción al margen de una concreta ideología. En estos momentos, el comunismo empezaba a ejercer una gran atracción en los dadaístas y, tras la revolución rusa, desde Zurich se hace un llamamiento a una implicación mayor en los acontecimien-

tos que sacudían el mundo. Resultado de ello fue la fundación de un fugaz grupo Dadá que publicó un manifiesto político. El texto fue firmado por los ya citados y por Hans Arp, Viking Eggeling, Augusto Giacometti, Emmy Hennings, Marcel Janco y Arthur Segal.

Pero, sin lugar a dudas, fue la sección alemana de los dadaístas la más implicada políticamente, en el sentido ortodoxo de la palabra. Alemania, a diferencia de Francia, no tenía una tradición de levantamientos y revoluciones. En estos momentos, Alemania se encontraba en medio de la firma del Tratado de Versalles, la gran inflación y las cuantiosas reparaciones económicas a las naciones vencedoras. El acuerdo supuso la ruina económica para el país, algo que muchos historiadores han visto como el empuje definitivo para que creciera la semilla del nacionalismo alemán que conducirá a Hitler al poder. En 1919 campaban a sus anchas los terroríficos Cuerpos Libres (grupos terroristas de ultraderecha encargados del asesinato y represión sobre los militantes de izquierdas, sobre todo en Berlín). Cuatro años más tarde, ya Adolf Hitler -un frustrado y mediocre artista cuya creatividad había sido rechazada por academicistas, críticos, colegas y por los mecenas de arte que eran, mayoritariamente, judíos- había intentado frustradamente un golpe de Estado, provocando con su arresto que su fama creciese entre los extremistas. Aprovechando su estancia en prisión, Hitler escribió la que será su obra central y la del pensamiento nazi, el libro *Mi Lucha*, descargando su frustración bajo el paraguas de un supuesto pueblo que debía resarcirse.

La postura de muchos alemanes comprometidos fue la del pacifismo, del rechazo frontal a la guerra y, para otros, la férrea creencia de una cercana revolución a escala mundial, impulsada por el triunfo del levantamiento ruso.

RESULTA ABSOLUTAMENTE IMPRESCINDIBLE

Resulta absolutamente imprescindible que, para poder entender las motivaciones, frustraciones y aspiraciones de los dadaístas berlineses, nos detengamos brevemente en la situación política alemana desde que se declara la guerra, un conflicto en el que Alemania participa. Estos factores fueron los que dan lugar a la especial idiosincrasia de Dadá en Berlín. La aceptación y promoción de la participación alemana en la Primera Guerra Mundial por parte del Partido Socialdemócrata conducirá a una crisis política sin precedentes en el país. Por supuesto, un amplísimo sector de la población se mostró claramente pacifista, antibelicista y con una fuerte carga de ideología socialista. Para dirigentes como Rosa Luxemburgo o Karl Liebknecht, la guerra no era otra cosa que una empresa propia del capitalismo mundial y, frente a ésta, los obreros de Alemania y de todos los países debían oponer la revolución

proletaria, superando las fronteras ideológicas del nacionalismo bajo la bandera internacionalista. Desde que estalla la guerra, un influyente grupo izquierdista aglutinado bajo, en un primer momento, las siglas de la ISD (Internacionalistas Alemanes), comienza a ejercer una gran influencia entre las masas proletarias, siendo el embrión de lo que se denominaría "espartaquismo".

A medida que iban avanzando los meses y la guerra empezaba a tener un altísimo coste humano y económico para el país, el pueblo empezó a fermentar un profundo sentimiento de desprecio por la clase gobernante y, en especial, hacia los socialdemócratas. El mito en torno a la carismática figura de Luxemburgo crece justo cuando, en febrero de 1915, sale de prisión. De hecho, el otro gran líder espartaquista, Liebknecht, será recibido por cerca de veinte mil personas cuando también es excarcelado en noviembre de 1918 por gritar durante un Primero de Mayo "¡Abajo el gobierno y abajo la guerra!". Los espartaquistas, aglutinadores de la mayor virulencia antibélica, actuarán en la clandestinidad a partir de marzo de 1916 (fecha de una conferencia secreta de la que surge el grupo espartaquista encabezado por, entre otros, Rosa Luxemburgo), creando redes a través de las cuales estar presentes en las calles, en donde la propaganda espartaquista fue numerosa y de gran influencia. En estos años sucederán numerosos acontecimientos en Alemania, convirtiéndose ésta en el ojo del huracán en Europa y en la protagonista de la primera gran revolución proletaria en suelo europeo por parte de un país económicamente fuerte. En un informe de la época enviado al premier francés se señalaba que "toda Europa está llena del espíritu de la revolución. Hay un profundo sentimiento no sólo de descontento, sino de rabia y revuelta entre los trabajadores en contra de las condiciones de posguerra". La amenaza para el *establishment* europeo se vislumbraba como un peligro mediato, toda vez que "todo el orden existente en sus aspectos políticos, sociales y económicos está siendo cuestionado por las masas de la población de una punta a otra de Europa". Así, bajo este marco tan favorable, la clase obrera inicia movimientos que apuntaban claramente hacia un proceso revolucionario.

Pero la fuerza real de los espartaquistas antes de 1918 era discutible. Resulta innegable que existía un sector del proletariado alemán dispuesto a seguir a Luxemburgo, pero no tanto a entregarse a una abierta guerra civil.

La fama de los líderes espartaquistas se basaba en sus acciones valientes que incluían apoderarse de periódicos (durante la insurrección ocuparon el local desde el que se editaba el periódico *Vorwats* para crear el *Vorwats Rojo*), su discurso antiburócratico y descentralizado o sus mítines con espectaculares grupos armados. Del mismo modo, los espartaquistas no crearon un partido propio sino que se organizaron en

torno al Partido Socialdemócrata Independiente, una formación surgida tras romper con la línea del histórico Partido Socialdemócrata. Cuando estalla la revolución en noviembre de 1918 se constituye un nuevo gobierno revolucionario fruto de la Asamblea General de delegados obreros y soldados. No obstante, las diferencias iban en aumento y los espartaquistas forman, en diciembre de 1918, justo el día antes de las celebraciones del nuevo año, el Partido Comunista de Alemania (KPD).

La lucha del proletariado revolucionario alemán y la vida de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht terminan con la brutal represión a cargo de Gustav Noske que, tiempo antes, había ya advertido a Luxemburgo que iba a ser su "perro de presa". Con ambos líderes muertos y con la posterior aparición del cadáver de ésta, horriblemente torturado, se pone fin al sueño alemán.

Espartaco, un símbolo que como gladiador había encabezado un levantamiento contra la República Romana, había sido el nombre adoptado por un grupo de extrema izquierda encabezado por los dos carismáticos líderes. Este grupo y su actitud desplegaron una notable influencia sobre los sectores más comprometidos del proletariado y de los artistas militantes. De este modo, una parte del expresionismo alemán se manifestó claramente a favor de la revolución social y en contra de la guerra, siguiendo los postulados de los espartaquistas y del posterior Partido Comunista. En esta línea se situó Dadá en Berlín.

Estamos en el Berlín de los cortes de luz y de agua, de la terrible escasez, del hambre y la humillación del derrotado. Hay huelgas obreras con durísimas cargas policiales que acaban, frecuentemente, con muertos del lado proletario. Son los días en los que, al caer la noche, se puede escuchar el tenue sonido de los disparos.

En efecto, miembros militantes como George Grosf, Heartfield o Hausmann, crearon la revista expresionista *Die Aktion*, siendo muy influidos por el visionado de los horrores de la guerra, la creciente industria militar, el autoritarismo, etc. Revistas con títulos como "La calle libre" ilustran ese afán ilimitado de libertad.

El primer contacto del movimiento dadaísta con la política radical fue a través de la mencionada *Die Aktion*, de la cual surge la Asociación de Artistas Revolucionarios, que pretendía la agrupación de los artistas con un denominador común: el socialismo y la revolución como oposición al peligroso ascenso del totalitarismo y el fascismo. En ellos se puede visualizar el arranque ideológico y la praxis de la extrema militancia dadaísta alemana, en donde cumplió un gran papel un joven y comprometido artista llamado Hans Richter, quien ya había sido herido en la guerra y que compartía el ideario dadaísta.

Hausmann se topó de frente con la idea del fotomontaje, una herramienta fundamental en la protesta dadaísta berlinesa. En 1918 aún resonaban los cañones y los tambores de guerra. Durante un viaje por

el Báltico junto a su compañera Hannah Hoch, observó cómo, de forma repetitiva, en cada casa en la que sus hijos habían partido al incierto frente de guerra existía una foto presidiendo las puertas de las viviendas en la que, a un vulgar retrato de un soldado, se había recortado su rostro y, en su lugar, colocado la cara de sus hijos. "Fue como un relámpago, me vi instantáneamente haciendo cuadros enteramente compuestos por imágenes recortadas", dirá Hausmann. En la elaboración del fotomontaje, al menos en el caso de éste a partir de sus propias declaraciones, se percibe una forma peculiar de automatismo de corte surrealista en donde, a partir de una idea tenue, distribuía los espacios, recortaba compulsivamente e improvisa constantemente. Si los surrealistas eran capaces de entrar en una especie de trance autoprovocado en medio de un abarrotado café de París y recitar abruptos textos sin sentido aparente, ese caos intencionado se transformaba para Hausmann en sus conocidos fotomontajes. De este modo, vemos en sus composiciones a un primitivo Tatlin (inventor de las máquinas), a la figura de Lili Brik, etc.

Hausmann deseaba expresar con su arte (¿o antiarte?) la eterna disyuntiva que caracterizó el final del siglo XIX en el arte y la cultura, es decir, el arte debe vivir junto a su época y deben ser los artistas el espejo de su tiempo. El sentido estético tenía, al igual que en la obra de Duchamp, una importancia débil comparado con la fuerza del mensaje y la demolición que habitaba en la cabeza de los dadaístas. Ellos ejecutaban una ira y un desprecio por lo social que los situaba, por exclusión, al lado de los bárbaros.

Berlín era, indudablemente, una ciudad antagónicamente distinta a Zurich; si en esta última existía tiempo para cafés, largos paseos y planes, Berlín se consumía en la acción y las proclamas. Uno de los primeros en llegar de Zurich, Richard Huelsenbeck, percibió inmediatamente este cambio, entregándose desde entonces al socialismo revolucionario y fundando el Club Dada, que publicó una revista del mismo nombre. En dicha revista colaboraron Hausmann o Franz Jung, pero se editaron únicamente unos pocos números. La revista contenía frases explícitas como "Quien come Dadá muere si no es Dadá". Sus contenidos no pueden ser más elocuentes de lo que estaba pasando y de aquellos que se iban a entregar al fervor dadaísta: Heartfield, Picabia, Grosz, Duchamp y, otra vez, la falsa adscripción de Charles Chaplin. Cada miembro de Dadá, de forma casi inagotable, tenía su propia personalidad, siempre peligrosa, al borde del precipicio.

En este contexto hostil, el dadaísmo berlinés se adhiere al comunismo militante y a la lucha de clases, enarbola la bandera del arte proletario y la revolución, burlándose del arte en grado extremo. Fue, sin duda alguna, una de las mayores personificaciones de las teorías que defienden la destrucción del arte o, cuando menos, el programa de

la militancia artística más politizado. Es por ello que su paralelismo con la idea del arte en la Rusia postrrevolucionaria es increíblemente coincidente, aún a pesar de que los dadaístas berlineses no fueron nunca un grupo políticamente homogéneo y sus intereses llegaron a ser, con frecencia, muy distintos. Los dadaístas alemanes, en su manifiesto de 1919, llamaban a "la unión revolucionaria de todos los creadores del mundo entero teniendo como base el comunismo radical", defendiendo la "expropiación inmediata de la propiedad". En Berlín, el dadaísmo se desataba contra el Estado, las instituciones burguesas y la Iglesia, una Iglesia que apoyó mayoritariamente a Hitler.

No había tiempo para reflexiones. Dadá quería pelea. Uno de sus principales activistas, Johannes Baader (quien se autoproclamaba como "Superdadá" y "Presidente de la Sociedad de Nacionaes Interlúricas Superdadaístas"), en medio de una misa en la catedral de Berlín, justo cuando el sacerdote lanzaba una pregunta acerca de qué significaba para los feligreses la figura de Jesucristo, gritó "¡Para los de tu calaña no significa nada, maldita sea!".

El obipso Clemens Von Galen, de Munster, uno de los más valientes defensores de la Iglesia Católica, se dirigió a los feligreses desde el púlpito, el 20 de julio de 1941, recordándoles las virtudes cristianas de la paciencia y la obediencia: "Nosotros los cristianos no hacemos la revolución, pero seguiremos siendo fieles a nuestros deberes para con Dios y nuestro pueblo. Sólo existe un medio eficaz de lucha contra el enemigo interior: la resistencia tenaz. Hay que ser duros y permanecer firmes. En este momento no hemos de ser martillo, sino yunque, y la característica primordial del yunque es la resistencia. Si es duro y tenaz, el yunque dura más que el martillo. Por recio que golpee éste, el yunque se mantiene íntegro, dispuesto siempre a admitir nuevo material para ser batido".

Johan Neuhausler *"La cruz y la esvástica"*

Baader fue calificado, por algunos, como un hombre que rayaba la locura. Era una persona de carácter furioso, muy inestable y carismático. No sólo fueron frecuentes sus arengas en medio de la calle, improvisando cualquier tarima, sino que fue públicamente conocido cuando, aprovechando el descuido de los responsables de la Iglesia, subió rápidamente al púlpito y, con el templo atestado, anunció a gritos que no era Cristo el salvador, ni nadie iba a salvar a la hundida Alemania. Era Dadá y sólo Dadá el único salvavidas posible y, por lo tanto, la receta era bien sencilla: acéptalo y abrázalo o prepárate para recibir la excomunión. Baader fue editor de varias publicaciones e,

incluso, llegó a publicar un suplemento de un periódico en el que se firmaban manifiestos que incluían los nombres de algunos dadaístas bajo la frase de "El consejo central Dadá de la revolución mundial", periódico que, por otra parte, nunca existió. El mismo Baader invitó a nada más y nada menos que 3.000 personas al funeral de su esposa, a quien amó desde muy joven.

En Berlín, la experiencia de los dadaístas fue, como hemos visto, militante en grado máximo, discutiendo el arte siempre según la política y considerándose éste como un instrumento para la lucha de clases en la que el proletariado debía vencer. Algunos dadaístas entraron en la Liga Espartaquista y luego en el KAPD o Partido Comunista Obrero Alemán, organización ésta surgida como oposición de los cuadros más radicales al sector socialdemócrata del Partido Comunista Alemán (KPD). Expresionistas vinculados a la revista Die Aktion estaban participando abiertamente en el consejismo obrero. Hemos de entender la personalidad y el pensamiento que representaba, entonces, Rosa Luxemburgo, quien había criticado a Lenin por cómo estaban sucediendo los hechos en Rusia en cuanto a la falta de libertad de prensa, de reunión y expresión, al poder centralizado, lo que conducía a la desligitimación del gobierno por el control de los burócratas. Su critica tenía un singular peso en tanto que venía desde dentro por parte de una persona sumamente respetada, alguien de quién el mismo Lenin había dicho que era un "águila de la revolución".

George Grosz, posiblemente, fue el artista más influyente en Alemania tras la Primera Guerra Mundial atrayendo a muchos otros artistas que aceptaron la llamada que los dadaístas alemanes hicieron sobre una gran unión revolucionaria con base en el comunismo radical. Su obra era fácilmente comprensible, con los burgueses representados bajo formas grotescas, siempre en unión al clero y bajo una visible represión contra el proletariado y los más pobres. Los efectos que produjeron los dibujos de Grosz no sólo alcanzaron las fronteras alemanas y europeas sino que, incluso en la Unión Soviética, fue considerado un héroe revolucionario, conservando hasta el mismo Lenin en su despacho alguna de sus obras. Pero los dadaístas berlineses, anárquicos en su espíritu, no compartían en modo alguno la forma en que se estaban produciendo los hechos en la Rusia triunfante. De este modo, cuando Grosz viaja hasta Moscú es recibido con honores de jefe de Estado, pero la realidad que el ultraizquierdista observa en su estancia no fue de su agrado. El control que la nueva Administración realizaba sobre las artes repugnó a Grosz, rompiéndose la supuesta obediencia al bolchevismo. Grosz se rebela, se agita ante el absolutismo en la creación impuesto por el Estado y vomita una frase que refleja el fenómeno de la recuperación que el sistema (capitalista o pretendidamente anticapitalista) ejercitaba sobre los artistas. Los que antes eran críticos al poder

ahora apuntalaban las estructuras de la burocracia. Era la idea de que

"NOSOTROS LOS ARTISTAS, AMBICIOSOS COMO SOMOS, SUCUMBIMOS FÁCILMENTE ANTE LA PRESENCIA DEL PODER"

Una anécdota ilustra el inusitado efecto que la visita a la Unión Soviética produjo en el célebre Grosz. Años más tarde, cuando estaba cenando con su amigo Hans Ritchter, un viajero se sentó a su lado y, en medio de la conversación, comenzó este último a alabar la vida y la sociedad soviética. Grosz, sin decir nada, se levantó y le dio al desconocido un gran puñetazo en la cara. Progresivamente, su radicalismo decayó, quizás decepcionado por la realización de cierto tipo de comunismo. En 1938 se hizo finalmente pleno ciudadano de los Estados Unidos.

En la ciudad de Berlín, muchas de las obras y publicaciones de los dadaístas fueron pasto de las llamas y la represión nazi, considerándose como arte degenerado. Un arte que, en todo caso, merecía ser investigado por la criminología y la escuela de seguidores de Cesar Lombroso. Resulta sencillo recrear el ambiente apocalíptico que reinaba en Alemania tras la Primera Guerra Mundial, cuando el espíritu nacionalista comienza a blandir el látigo sobre las pasiones mas desatadas. Los radicales de izquierdas del mundo de la cultura y el arte comenzaron, entonces, a producir obras que reflejaban este desasosiego y esa profunda penuria. Grosz ilustró la locura, el odio y la violencia, en una coalición dantesca formada por adoradores de Cristo y neonazis, banqueros y jóvenes extremistas. Berlín parecía la antesala de algo grande que estaba a punto de ocurrir y que, con el incendio del Reichstag, desataría una imparable ola de persecución anticomunista. Poco importaba quién prendió aquel día la mecha del Reichstag puesto que el fuego ya estaba alineado en beneficio del totalitarismo, pero ese suceso desencadenó la justificación perfecta para propagar los atropellos, las detenciones y los consiguientes exilios forzados. El cadáver de Rosa Luxemburgo, expuesto atrozmente a la vista de todos, había supuesto un antes y un después para los radicales alemanes dadaístas.

El movimiento estaba siendo derrotado, mientras crecía incansable el nacionalismo, el cual jamás había desaparecido de las mentes de los alemanes, pero ahora había sido alimentado por el Pacto de Versalles. Esta fiebre creativa llevó a los dadaístas a iniciar giras de conferencias por distintas ciudades que, bajo la excusa del arte, eran auténticos mítines políticos antifascistas, publicando sus octavillas y revistas desde imprentas clandestinas. Así, Hausmann y el convertido al socialismo, Huelsenbeck (muy popular en esos momentos), viajaron por

Alemania y Checoslovaquia haciendo una intensa llamada a la revolución socialista. Dadá en Alemania era un frente cultural y político de enorme fuerza, a la altura de las organizaciones políticas obreras y socialistas del momento, siendo su popularidad notable.

Los primeros actos contaron con la intervención de la policía que, además, confiscaba las revistas y octavillas dadaístas y algunos, como Hausmann, pasaron unos días en prisión. Igualmente, en Colonia, el dadaísta Baargeld fundó el Partido Comunista de Renania.

Los dadaístas alemanes plantearon abiertas preguntas sobre la guerra, el papel de su país, la explotación y el mundo que se precipitaba hacia la barbarie. Esas preguntas, que tenían sus respuestas, eran del tipo de las lanzadas por la banda anarquista Crass, cuando en medio de la guerra de las Malvinas entre Inglaterra y Argentina, bajo la foto de Margaret Thatcher, preguntaban: "¿Cómo se siente siendo la madre de mil muertos?". Crass metían de lleno la nariz en los asuntos públicos pero iban mucho más allá. Tuvieron la osadía de manipular una supuesta conversación entre Ronald Reagan y Margaret Thatcher para que se insinuase que los Estados Unidos iban a dar un escarmiento a Europa o que salieran al descubierto turbias tramas de corrupción política a escala nacional. El cassette dió la vuelta al mundo y varios medios de comunicación lo reprodujeron íntegramente. Era de un realismo tal que no despertó sospecha alguna sobre su fraude, provocando que el gobierno inglés tuviera que hacer una declaración pública sobre ello. Otro artista como Jello Biafra, de la banda Dead Kennedys, también llevó al foro de la opinión pública la política belicista de su país. Fotos de un realismo extremo mostraban a veteranos de guerra desfilando con las piernas amputadas sobre minúsculos carritos rodantes mientras saludaban con aire marcial a los altos mandos. Aquello era ridículo. La imagen no podía ser más grotesca. Una mano ínfima y minúscula de un niño africano bajo los efectos del hambre junto a la mano blanca y bien alimentada de un tercero ilustraba la codicia, el barbarismo y los efectos del propio sistema económico.

Dadá seguía trabajando incansablemente. En junio de 1920 se llevó a cabo la Gran Feria de Berlín, la cual agrupó a buena parte del dadaísmo, desde Duchamp o Picabia hasta Tzara y Heartfield e ilustrándose el evento bajo la famosa consigna de "El arte ha muerto". En Berlín, en medio de esa atmósfera, Dadá era ante todo y sobre todo, política radical. Las caricaturas burlescas y políticas de Grosz se exhibían junto a la propaganda política de Hannah Hoch y su obra *La dictadura de los dadaístas*. Había de todo: collages, dibujos de máquinas imposibles, ready-mades. Sobre el techo del local, un maniquí con aspecto de general del ejército alemán, pero con cabeza de cerdo, vigilaba a los asistentes que lo contemplan atónitos y, en una pared

sobre un busto de mujer, se había cosido un tenedor y un cuchillo oxidados, así como una gran cruz de hierro decoraba su sexo. Berlín era dinamita y Baader, a causa de la exposición, fue denunciado por obscenidad y pornografía.

Desde el punto de vista ideológico hemos visto cómo, con el advenimiento de la revolución rusa, los dadaístas alemanes se inclinaron hacia el comunismo, pero no hemos de olvidar la fuerza que en éstos tenían las ideas anarquistas y que, en el caso de alguno de ellos, ejercieron una gran influencia en su juventud. El caso del poeta Franz Jung ilustra perfectamente esta simbiosis. Jung fue autor de un libro anarquista titulado *El libro tonto* y, años más tarde, secuestró un carguero alemán en pleno Mar Báltico conduciéndolo pistola en mano hasta Petrogrado para entregárselo a las autoridades soviéticas quienes, tras un breve periodo de tiempo en el que Jung fue presentado como un héroe, se dieron cuenta de la indisciplina y del espíritu anárquico de éste, lo que motivó que fuera expulsado del país.

En Colonia Max Ernst, un dadaísta especialmente politizado y de tendencia libertaria, desarrolló un trabajo plástico que dio lugar a una esuela de seguidores, influyendo notablemente al nacimiento del surrealismo. En efecto, el uso por parte de éste del collage será, sin duda, dadaísta, pero sus alusiones al mundo psicológico reflejan una vertiente que será asimilada por el surrealismo. Por ello, podemos afirmar que realizó obras surrealistas cuando el movimiento surrealista no había sido ni siquiera inaugurado, de la misma forma que Breton y muchos futuros surrealistas estaban experimentando con la escritura automática aún sin haberse creado el surrealismo como tal.

En su juventud, Ernst no se sentía demasiado atraído por la pintura o el arte en general, sino tan sólo por la psiquiatría y la filosofía, pero una visita a un manicomio cambió por completo su vida. En el edificio que encerraba a los internados pudo contemplar los cuadros de algunos enfermos mentales, sintiéndose fascinado por el resultado. Tras servir en el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial, olvidó los deberes militares y abrazó por entero el dadaísmo para, junto con Hans Arp, fundar el grupo dadaísta de Colonia, a la vez que comenzaba a editar publicaciones y a realizar exposiciones que acabaron en sonoros escándalos. Será en París cuando entra en contacto con Eluard y Breton (a quien le habían impresionado sus collages), iniciando una amistad y colaboración con éstos que se materializará inicialmente en ayudar a montar sus exposiciones. Surge, de este modo, un mutuo interés entre Ernst y los surrealistas, pero cuando estalla una nueva guerra mundial, se ve forzado a huir hasta Estados Unidos para evitar ser llamado a filas. Bajo la Alemania nazi, sus cuadros fueron pasto de las llamas por expreso deseo de Hitler, quien lo consideraba un degenerado.

En ningún lado tuvo las cosas fáciles Ernst, ya que en Estados Unidos su pasado y su orígen alemán despertaron recelos de todo tipo, llegando incluso a ser encarcelado durante un tiempo.

NUMERO 4
HORS SÉRIE
PRIX : 1 F

L'ARCHIBRAS

LE SURRÉALISME LE 18 JUIN 1968

Depuis que ces textes ont été écrits, la voix sénile qui exprime l'abdomen national a chevroté ses injures et ses menaces. Tantôt haineuse, tantôt faussement bonhomme. Il n'en fallait pas plus pour que la masse viscérale emplisse les beaux quartiers; pour que les barbouzes et les activistes réconciliés s'apprêtent à fournir à la Police l'appoint « politique » auquel elle aspire.

Cette voix n'a pas craint de souiller ce qui, dans ce pays qu'on proclamait, qu'on voulait avachi, s'est affirmé de jeune, de généreux, d'inspiré, elle a clairement désigné son ennemi : l'Espoir.

Que le sang qu'elle appelle à verser rentre dans cette gorge! Que la souillure submerge le pourrisseur!

Les jeunes énergies qu'on prétend briser n'auront que plus de force de s'être lovées, quelque temps, dans l'ombre : *car la nuit sera rouge et noire!*

Vivent les aventurisques !

Le 30 mai 1968 tous les vieillards de 70 à 18 ans se sont donné la main, et ce fut une seulement ridicule, comme on l'avait prévu, mais aussi terrifiant comme des milliers de couvents, de casernes, de prisons en marche, arborant dans la respectabilité de leurs limites la scandaleuse violence d'un monde de la ségrégation, du sauve qui peut de la ruse et de la lâcheté. On assista à la riposte imbécile, peureuse et soi-disant pacifique d'une société qui venait de recevoir en plein visage la plus belle gifle qu'on ait vue ce dernier temps : celle d'un enfant à son père endormi après un trop bon repas.

Avant qu'il ne soit trop tard, des milliers de jeunes gens ont quitté un monde, claquant les portes derrière eux, allumant le plus grand nombre de brasiers pour répondre enfin aux injures sans nuire faites à la spontanéité, à l'unique de chaque individu, suivant la technique bien connue : « Il faut battre le fer quand il est chaud. » Vous avez oublié, Messieurs, l'incandescence du fer rouge, trop pressés de le replonger dans les eaux glaciales du temps qui passe, du monde comme il va. Alors ne vous étonnez plus de la violence de ces derniers jours, ne vous étonnez plus de l'apparente disproportion entre la cause et l'effet. L'éclat de certains regards, la couleur de certaines nuits, vous ont échappé, vous échapperont toujours. C'est dans cette frange d'indétermination de toute vie quotidienne que la violence nécessaire a puisé son énergie, c'est grâce à cette puissance de refus

Portada del #4 de "L'Archibras", publicación de los surrealistas de París, correspondiente a su número de junio de 1968

También en la ciudad de Colonia, el poeta dadaísta Theodor Baargeld -que falleció pocos años después sepultado trágicamente por un alud de nieve- editó, junto a Ernst, un periódico comunista de gran tirada llamado *Der Ventilator*, el cual se vendía en la misma calle y a las puertas de las fábricas, en una simbiosis perfecta entre arte y literatura, poesía y comunismo, con un incesante y despiadado ataque a la Iglesia, la banca y la burguesía. Baargeld fue el fundador del Partido Comunista de Renania, siendo su adscripción al comunismo notable.

Colonia verá cómo la amistad entre Ernst, Arp y el mismo Baargeld se afianza, crece y se despliega en múltiples boletines, folletos y exposiciones, actos como el que se llevó a cabo en un local al que se accedía a través de un gran retrete y en donde, nada mas entrar, el visitante se encontraba con una niña que leía poemas obscenos de forma reiterada. El caótico recinto incluía una madera firmada por Ernst y un hacha con una inscripción que invitaba a todo aquel que lo deseara a destruir violentamente el objeto. Finalmente, el local fue destruido por los espectadores enfurecidos, llevados por la ira ante aquel espectáculo que no entendían en modo alguno más que como una grave ofensa a los valores tradicionales para, posteriormente, sus organizadores ser denunciados. Igualmente, los berlineses trazaron algunas propuestas que, varias décadas más tarde, desarrollan los situacionistas. Ideas genuinamente letristas y situacionistas, como el control humano sobre la luz de las farolas o la conversión de todas las iglesias en centros de ocio o museos del horror, guardan un gran parecido con las ideas de Hausmann o Huelsenbeck. Los dadaístas propondrán el apoderamiento de las iglesias a fin de ofrecer lecturas de poemas y obras Dadá, instauraciones de "consejos Dadá", etc. En concreto, la Internacional Letrista propuso, en su boletín *Potlatch*, mantener abierto el metro por las noches cuando cesase el tránsito de trenes, abrir los tejados de París al paseo previo acondicionamiento de las escaleras de socorro, la supresión de los cementerios o el libre acceso a las prisiones reconvertidas en destinos turísticos a las que los turistas podrían acceder libremente. Es mas, invitaban a pasar una temporada en su interior.

El dadaísmo, instigado por una suprema pretensión de operar en el arte hasta su desfiguración, superó las fronteras específicamente nacionales y, aunque su nacimiento se sitúa en Zurich, se desarrolló en otros lugares como el citado Berlín, París o Nueva York. Lógicamente, París ocupó la máxima expectación, ya que allí los movimientos más arriesgados en el campo del arte, ya entonces, capitalizaban la historia de éstos. En dicha ciudad, el dadaísmo se difundió por medio de publicaciones más o menos periódicas como *Nord Sud*, *Sic* y, sobre todo, *Litterature* (de irónico y deliberado nombre por la clara postura antiliteraria de Breton o Aragon y que, a partir de su número 13, abrazó definitivamente el dadaísmo ya que, inicialmente, su contenido estaba muy alejado de la posterior radicalidad dadaísta). Cuando Dadá hace su aparición en una ciudad como París, dos son los personajes fundamentales en esta aventura: Francis Picabia (el hombre capaz de firmar como obra original suya una mancha de tinta) y Tristan Tzara. Ambos habían mantenido una fluida correspondencia un año antes, en 1918. No obstante, ya entonces un personaje llamado André Breton comienza a ser ampliamente conocido, manteniendo éste un intercambio de cartas con el joven rumano Tzara a lo largo de un año y medio. Las cartas que Breton

dirige a Tzara son apasionadas en exceso, confesándole abiertamente que se ha entusiasmado con su manifiesto, "ya no sabía de quién podía esperar el coraje que usted demuestra. Ahora, todas mis miradas se vuelven hacia usted". Pero no será hasta la llegada de Tristan Tzara a París, en torno a 1920, cuando el movimiento despliega toda una vasta batería de acciones y eventos de distinta clase.

París hervía. Durante la posguerra, el carácter bohemio de sus calles albergó a gente como Marcel Duchamp, Arp o Man Ray. Pero la ascensión y caída de los dadaístas parisinos fue del todo traumática, ya que la ruptura generó un nuevo movimiento: el surrealismo, surgido a partir de los enfrentamientos producidos a mediados de 1923 y que analizaremos más adelante.

[Papel de lija y pólvora]

La genialidad del situacionista (quizás el único y último situacionista) Guy Debord, al diseñar e idear, para uno de sus libros una cubierta en papel de lija que tenía la capacidad de deteriorar los libros que estuviesen colocados junto a éste y de diferenciarlo del resto de volúmenes expuestos, respondía a una tradición iniciada en la Unión Soviética tras la revolución de 1917 (o algunos años antes) y, directamente, de las publicaciones dadaístas. El gesto de Debord resultaba evidente que trataba de hablar por sí solo: el libro era capaz de destruir, era algo inclasificable, áspero y distinto a la época en que fue escrito. La utilización por parte de las publicaciones de la Internacional Situacionista de colores atípicos, como el plata, se insertan en esta corriente de libros confeccionados como "libros de artista" casi únicos, de tiradas generalmente muy limitadas, de atípicos formatos -a veces con papel carbón o hasta impresos en pergaminos- y diseños que, en ocasiones, llevaban adheridos a su cubierta objetos de diverso tipo.

El "libro de artista" estuvo concebido como una unidad, siendo su diseño resultado de la aportación del propio autor y no del editor. En el futurismo ruso nos encontramos con libros en los que se combinan collage y textos, estampaciones con sellos de caucho o realizados con una patata. Sus formatos, en algunos casos, pretendían fundir el texto desde el punto de vista de un pintor, es decir, sus hojas se desplegaban y la ordenación de las líneas y párrafos era, aparentemente, caótica. Ese caos era la idea que permanecía en el libro, junto a la simultaneidad. Las cubiertas podían estar pintadas una por una a mano. Todas estas características aproximan a los libros de la vanguardia a los tradicionales libros/diario confeccionados (y utilizados, generalmente, por los adolescentes) a base de pequeños textos, dibujos

hechos a mano o con fotografías y objetos en el interior.

Mayakovski escribió libros en los que los textos flotaban en las páginas en forma de arcos, utilizando distintos colores en el texto para identificar a cada uno de los personajes y, en otras ocasiones, utilizó flechas para dirigir la atención del lector hacia determinadas zonas del texto. Según Lissitzky, "en nuestro planteamiento del libro, éste se construye como una película: con trama y desarrollo, climax y desenlace", pero otros autores como Kamenskii fueron más allá y en sus *Poemas de hormigón armado* las palabras escritas estaban caóticamente distribuidas por las páginas para simular el cemento vertiéndose. Este tipo de poesía visual se manifestó también en la experiencia desarrollada por el Grupo 41º, a comienzos de 1920. Sus miembros perfeccionaron distintas tipografías, llegando a utilizar letras de ditintos tamaños, pretendiendo que al leerse se utilizaran distintos tipos de voz, según el lugar del texto en donde nos encontraramos. Las pretensiones del libro, entonces, superaron todo lo que había existido con anterioridad.

Aquellos soldados rusos que dejaban su rastro en los barracones y cantinas en forma de garabatos e inscripciones ignoraban por completo que su acción pudiera ser el soporte sobre el cual explotaría toda la idea de carteles y propaganda revolucionaria rusa años más tarde. Esos primitivos *graffities* fueron la antiquísima referencia para que los artistas revolucionarios rusos empezaran a producir eslóganes y frases destinadas al consumo de las clases populares, textos fácilmente comprensibles que hacían llegar un determinado mensaje.

Este proceso de incorporación al libro de un auténtico y revolucionario lenguaje visual explotó en el dadaísmo, se mantuvo en algunas publicaciones surrealistas, siendo desarrollado por la Internacional Letrista y el punk (con sus llamativos fanzines, carteles y cubiertas de algunos discos) y reflejando el hastío y la culminación de esa corriente -casi eléctrica- que se remontaba a comienzos de siglo. Y ello aunque sus autores, curiosamente, ni fueran conscientes de ello en la mayoría de los casos.

En cierta medida, el punk, de la mano de las cubiertas de los discos y flyers de bandas como Crass o Television Personalities, adoptó la metodología creativa de algunos futuristas rusos como Khlebnikov, quien era un ferviente defensor de respetar el resultado de textos escritos a mano desechando la posibilidad de modificar el resultado inicial con correcciones de distinto tipo. Consciente de que la misma caligrafia es modificada dependiendo del estado de ánimo y que, por lo tanto, esos estados de tristeza o alegría, desasosiego o frustración son reflejo directo del mismo autor, Khlebnikov pretendía inmortalizar el momento justo del proceso creativo sin interferencias o artificios, lo que se hunde también en la idea de cierto tipo de punk la espontaneidad de

las primitivas grabaciones. Es el caso de los primeros discos de Crass o el vinilo *Part time punks* de Television Personalities, banda ésta última cuyos miembros ni tan siquiera sabían que "si no te salía a la primera podías repetir" cuando entran en el estudio de grabación.

Esta forma de creatividad absolutamente única (por evidentes razones) es propia del *happening* (consumido en un tiempo cuyo desenlace es insospechado), del arte fluxus o de las actuaciones Dadá. Artistas como Olga Rozanova llegaron a pintar a mano uno por uno cada uno de los ejemplares de sus libros, cuyas páginas estaban sujetas en medio por hilo. Esta utilización del hilo (sustituyendo a la tradicional grapa) ha sido recuperada durante los ochenta y noventa por pequeños fanzines punk de escasa tirada. Cierta literatura futurista rusa produjo también ejemplares únicos que variaban unos ejemplares de otros en cuestiones de tamaño, color, la estampación del sello de caucho o el tipo de papel utilizado. Incluso, el orden de sus páginas podía variar sustancialmente, lo que incrementaba el valor y la valentía del gesto futurista en la producción de libros, algo insólito en la época, experiencia ésta que resultó escasamente practicada hasta nuestros días. Lógicamente, este tipo de tiradas eran muy limitadas, a lo sumo dos o tres centenares de libros.

El desconcierto de estos libros fue notable hasta llegar a anunciar ediciones ampliadas que, en contra de lo que se pudiera pensar, no aumentaban el número de páginas sino que, incluso, se reducían, sometiéndose a variaciones tan sólo las estampaciones de los sellos de caucho, cierta tipografía en las letras o cualquier otro elemento de carácter formal.

Bajo estas premisas, los libros de algunos futuristas eran considerados contrarios al arte del momento, a la forma de expresar las palabras y, en definitiva, eran tildados de auténtica basura por sus contemporáneos. Difícilmente podrían haber encontrado editores que fueran capaces de invertir su dinero en este tipo de ediciones y comercializarlas, por lo que funcionaron en un ámbito casi exclusivamente *underground* y de marginalidad artística, siendo ellos mismos los autores, editores y distribuidores de sus propias publicaciones. Sin embargo, se han conservado hasta nuestros días como brillantes obras de arte en formato de papel y como un movimiento transgresor en la forma de concebir la estructura, el formato y, sobre todo, la idea de libro.

La lija cubría la superficie del libro haciéndolo áspero, incómodo, absolutamente inadecuado para tumbarte en la cama y leerlo. Pero la idea era esa y se imponía a su funcionalidad. Así debían ser las cosas para un gesto que décadas después nos traslada a la claustrofóbica y postindustrial ciudad de Manchester. Ian Curtis, voz e imagen de Joy Division, ha contraído matrimonio. Tiene muchas

deudas y las cosas no van excesivamente bien en su hogar. De un salto se ve atrapado en las obligaciones de un adulto, un hombre de familia que, incluso, tiene una hipoteca. Un ser que no careció de adolescencia y que al mirarte a los ojos sin gesticular palabra alguna parecía decirte "dolor, dolor, dolor...", pero en su larga chaqueta la palabra que exhibía era la de "odio". De esta forma conoce a los que serán sus compañeros de banda. El encuentro se produce en ese ambiente decadente, cuando se topan con aquel ser que parecía desplazado, de un humor afilado y un rostro de mayúscula angustia. Curtis se ganaba algún dinero extra limpiando el local de ensayo de su propio grupo. Si, las cosas estaban jodidas, realmente jodidas para Curtis y todos lo sabian, incluído su manager, el antiguo prosituacionista Tony Wilson. Los dedos de Curtis debían haberse dañado de alguna forma, atrapando aquellas portadas realizadas con papel de lija. Una a una posaba sus dedos en las cubiertas de los vinilos, colocaba la cola cuidadosamente e iba terminando cada una de las carpetas del primer álbum de la banda Durrutti Column. El nombre, obviamente, era un sentido tributo al anarquista español y Wilson, de esta manera, recuperaba la genialidad de Debord y su libro de papel de lija. En los estantes de las tiendas de discos, esperando que alguién recogiera el testigo, se mostraba aquél disco llamado "The return of the Durrutti Column" ("El retorno de la Columna Durruti"), el mismo título que un célebre cómic situacionista de finales de los sesenta. Y, mientras los años pasaban, la larga historia del futurismo alcanzaba a esta forma de artesanía al servicio de la revolución pop y los libros irradiaban su fuerza en la penumbra casi apocalíptica de la ciudad de Manchester.

LA ADSCRIPCIÓN AL ARTE PROLETARIO

Como un reguero de pólvora, la adscripción al arte proletario y militante por parte de la izquierda tuvo un gran eco no sólo en Europa, sino también en otros países como Estados Unidos, que contaba con un gran movimiento obrero e izquierdista y cuyas raíces se remontaban a la influencia que inmigrantes irlandeses (con organizaciones secretas y violentas como los Molly Maguires) o alemanes (los social revolucionarios del defensor de la propaganda por los hechos Johan Most) imprimieron a la izquierda revolucionaria y las ideas libertarias sesenta años antes. En efecto, ya antes de la Primera Guerra Mundial, publicaciones que aglutinaban a artistas izquierdistas habían abierto una brecha en la concepción del arte como herramienta política. *The Masses* fue la más conocida, con artistas y activistas como Max Eastman o Art Young. A pesar de ello, *The Masses* resistió su adscripción a la militancia comunista, ya que entendía que "el artista en tanto que artista estaba más allá de la crítica social". Su receta era sencilla: arte provocativo y espontáneo

pero sin controles. En los Estados Unidos los primeros que pretendieron fusionar arte con política fueron, posiblemente, los negros. Du Bois, representante del emergente nacionalismo negro, comenzó a tejer la idea de un arte negro como herramienta de liberación negra. Por medio de revistas como *The Messenger*, de Philip Randolph, se propugnó la idea de la liberación negra a través de las artes, señalando que el esfuerzo debía concentrarse en la economía, puesto que los negros eran los peor pagados y tratados laboralmente.

El grupo de resistencia Schulze-Boysen/Harnack, así llamado por sus dirigentes y conocido por el Servicio Secreto alemán con el nombre de "Rote Kapelle" (Capilla Roja), era considerado por la Gestapo como uno de los más peligrosos grupos comunistas de resistencia. Se trataba de un reducido grupo de espionaje soviético, que en parte se ocupaba de la resistencia política. (...) Es cierto que las casi cien personas que componían el núcleo de la organización nada sabían de los informes secretos que iban camino de Moscú, ni de los agentes soviéticos que se lanzaban en paracaídas, ni de los contactos con redes de espionaje extranjeras. Pero los jefes de la organización si que trabajaban para el servicio secreto soviético; la "Rote Kapelle" formaba parte del sistema de espionaje ruso durante la guerra. (...) Los 75 miembros del grupo que comparecieron ante el Tribunal Supremo del Reich entre diciembre de 1942 y octubre de 1943, todos fueron condenados a muerte por expresa voluntad de Hitler.

Kurt Zenter *"Historia Ilustrada de la Resistencia"*

La resistencia contra el dominio nazi había ya creado aquellos primeros cuadros de personas que, enfrentándose a la muerte o a un trágico y tortuoso fin, se enfrentaban a una situación tan adversa. Una de estas personas fue el padre del que será uno de los principales y más destacados situacionistas, Raoul Vaneigem, quien se encargó de sabotear o destruir los trenes que transportaban a los deportados.

Con el advenimiento de la revolución rusa, los sucesos se precipitaron y buena parte de la izquierda consideró seriamente la idea de que si en Rusia había triunfado una revolución, la utopía en suelo estadounidense también era igualmente posible. *The Liberator* sustituye a *The Masses*, emergiendo el enfrentamiento ya directo entre artistas y activistas del arte. La separación entre el bohemio y el radical había crecido de tal forma que en 1926 los redactores sucesores de *The Liberator*, que habían editado recientemente *The New Masses*, señalaban que su publicación debía ser leída por "leñadores, vagabundos, mineros, empleados, dependientes, maquinistas, trabajadores agrícolas, camareros, gente toda que nos ha de importar más que los escritores pagados... ¿Qué hemos de temer? (...) ¿Temer que nos digan que The

New Masses publica un material lleno de faltas de gramática? Vamos, hermano, que los quioscos rebosan bazofia gramatical bien empaquetada". Al igual que los futuristas rusos, los radicales estadounidenses intentaron, aunque sin éxito, crear una liga estatal de artistas proletarios. Será con la llegada de *Partisan Review* (1934) cuando el movimiento del arte proletario alcanzó su mayor apogeo. Abandonando la simpleza de su predecesora, la nueva publicación defendió un arte radical de izquierdas bien construido y de gran calidad literaria. El esta linismo y sus monstruos hicieron que la revista cambiase de rumbo y, aunque mantuvo una fuerte carga política, se alejó del mito bolchevique, intentando algunos años más tarde, reconciliar a los intelectuales y activistas estadounidenses.

A comienzos de la década de los treinta en Inglaterra surge entre el mundo de la literatura revolucionaria una inteligente forma de eludir la prohibición existente de vender literatura marxista o comunista. No estamos hablando de los John Reed Clubs que funcionaban al amparo del Partido Comunista y editaba sus propias revistas, sino de otra forma -que resultó de gran éxito- de difundir prensa revolucionaria para todo el público. Victor Gollancz ideó un Club Izquierdista del Libro, a modo de club de simpatizantes de las ideas revolucionarias con el fin de oponerse al fascismo. Para pertenecer al club tan sólo era necesario una pequeña aportación económica mensual y, de este modo, recibías en tu propia casa mensualmente el *Left News* (revista y catálogo de libros y prensa), así como un libro gratis de algún autor del momento. La idea fue fantástica y, al cabo de unos años, el club contaba con veinte mil socios. La experiencia hizo que surgieran igualmente otros grupos locales que actuaron coordinadamente para apoyar luchas desarrolladas en terceros países (como la Revolución Española).

"El anticomunismo, de todas maneras, fue la expresión del odio de los dominantes y poseedores contra las aspiraciones de los proletarios. Pero este anticomunismo no es solamente inmundo, sino que es estúpido ya que la U.R.S.S no es un país comunista".

E. Morin

Un suceso marcó un antes y un después. En 1950 se funda el Congreso por la Libertad de la Cultura. El congreso fue el mayor intento por parte del gobierno norteamericano y los servicios de inteligencia por controlar la cultura y alejarla del comunismo y las ideas de izquierdas (de hecho, uno de sus fundadores, Melvin Lasky, había trabajado para el servicio secreto). Su primera reunión se produjo en el Berlín occidental y americanizado. Era la época de la guerra fría, preten-

diéndose enterrar la idea de la supervivencia de las ideologías, por medio de la estrategia de apuntalar la cultura anglosajona y norteamericana frente al modelo imperante en los países del Bloque del Este. Anticomunistas declarados como Arthur Koestler señalaron en el congreso que "las palabras socialismo y capitalismo, derecha e izquierda, han quedado hoy día prácticamente vacías de significado". El evento se presentó, pública e internacionalmente, como algo representativo de la cultura occidental, siendo su repercusión tremenda gracias a la manipulación y el control americano.

Tras el congreso se creó un periódico satélite llamado *Encounter*, pero su vida se verá interrumpida por la guerra de Vietnam, creándose organizaciones paralelas bajo el patrocinio estadounidense en otros países o con un carácter más amplio; una de ellas será el Comité Norteamericano por la Libertad Cultural.

El conflicto de Vietnam, brutalmente injusto y dramáticamente sanguinario, hizo saltar cualquier unidad entre los intelectuales. Resultaba prácticamente imposible encontrar elementos entre la clase intelectual que pudieran justificar o defender la intervención militar en ese país tan remoto y, hasta entonces, casi desconocido para el ciudadano común de los Estados Unidos. La postura de los intelectuales y artistas estadounidenses ante la guerra de Vietnam era, para algunos liberales, notoriamente incómoda. Uno de los principales poetas de los sesenta, Robert Lowell, ilustra inmejorablemente esta contradicción interna. En 1965, el presidente Johnson organizó el Festival de las Artes, el cual se iba a celebrar en la misma Casa Blanca. Lowell inicialmente aceptó la invitación para participar, lo que provocó críticas durísimas por parte de la izquierda y la *intelligentsia* literaria. Finalmente, Lowell declinó el ofrecimiento enviando la siguiente carta al Presidente:

"Querido Presidente Johnson: Cuando se me invitó por teléfono, la semana pasada, a participar en el Festival de las Artes, acepté inmediatamente y con sumo gusto. No veía en ello más que una manifestación estrictamente artística, aún cuando una participación pública compromete inevitablemente a todo artista responsable. Tras una semana de reflexión, he decidido que, en conciencia, debía rechazar su amable invitación. A pesar de mi admiración por su política interior, no puedo seguir su actual política exterior sin sentir inquietud y desconfianza... estamos corriendo el riesgo de encerrarnos imperceptiblemente en un chauvinismo brutal y explosivo; quizás estemos en camino hacia una destrucción nuclear. Sé muy bien que es difícil actuar cuando se está en el poder; sé igualmente que es delicado aventurar una crítica cuando se es un "particular" sin responsabilidad pública. En este momento de angustia, quizás determinante, me parece que no puedo servirle, a

usted y a mi país, si no es rechazando participar en el Festival de las Artes organizado en la Casa Blanca. Respetuosamente suyo, Robert Lowell".

Tom Robinson Band: gays y militantes antifascistas bajo el vehículo del punk

Al otro lado del mundo, la adscripción al poder bolchevique se identificó, rápidamente, con el apuntalamiento de un régimen que, poco a poco, fue decayendo su carácter socialista en pro de la egolatría política de una sola persona al modo de los estados dictatoriales. Si bien las vanguardias fueron antes de la revolución rusa los disidentes ¿Cuál debía ser ahora su función cuando los proletarios hubieran ganado? ¿Cuál debía ser su postura ética hacia los desmanes del régimen? ¿Los plasmarían y denunciarían? Los que se quedaron fueron, en no pocas ocasiones, instrumentalizados como propaganda política por el Estado. El caso del músico Shostakovich es sintomático de algo que ya estaba sucediendo desde hacía mucho tiempo. Stalin prohibió la opera del famoso músico Dimitri Shostakovich *Lady Macbeth del distrito de Mtsenk*. Los amigos de éste, a causa de la defensa que hicieron de él, fueron deportados en el mejor de los casos, cuando no fusilados. En 1937, el gobierno ruso detuvo y fusiló a numerosos revolucionarios bajo la acusación de conspirar en beneficio de Alemania. Pero la traición se consumaría por el gobierno de Stalin con el pacto de no agresión firmado entre Rusia y Alemania el cual, con un poco de propaganda totalitaria, se mostró como un inteligente paso en la defensa de la integridad rusa

y las conquistas bolcheviques. Un apretón de manos y una sonrisa selló el encuentro entre ambas potencias, mientras los hechos se maquillaban con un gesto diplomático no exento de habilidad.

LOS NUEVOS CRUZADOS

A comienzos de los sesenta Asger Jorn se había llevado consigo a buena parte de los situacionistas en una famosa y polémica escisión. Los nuevos cruzados fueron llamados "gangsters" desde París, a lo que ellos contestaron que aquello no lo tomaban como un insulto. Recluidos en una perdida granja sueca estudiaron y trabajaron por llevar la noción de "arte experimental" hacia un sentido ridículo. Varios monumentos fueron violentamente decapitados sin que la policía pudiera dar con el responsable. La autoría estaba en el interior de aquella granja y, años más tarde, Jorn alcanzaba fama como pintor. De hecho, ya había hecho fortuna.

La granja muy pronto encontrará el apoyo de decenas de artistas *underground* y activistas como Rudi Dutschke y que, como este último, fueron protagonistas de primer orden en la revuelta sesentayochista. Del grupo se idearon y realizaron virulentas performances y acciones, como la entrada disparando cohetes y fuegos en un teatro en donde estaba presente la clase dirigente y la élite económica durante la representación de *Madame Butterfly*. En otra ocasión, un happening congregó a centenares de personas en un auditorio en donde una banda de jazz tocaba frenéticamente. La gente bailaba, algunos de éstos completamente desnudos. En la sala había todo tipo de objetos que simbolizaban la sociedad capitalista y, en un momento dado, Nash pintó la frase "Franco asesino" con la sangre de un pollo, protestando de este modo por las ejecuciones de varios activistas vascos en España.

Diez años después, la situación era bien distinta en Alemania. Calles atestadas de estudiantes y obreros, manifestaciones, paz y violencia... Kunzelmann está esperando coger un avión para salir del país. En su poder tiene un pasaporte falso. Lo detienen. Tiene 30 años de edad. ¿Qué había sucedido? Kunzelmann fue uno de los líderes de Kommune I, la comuna que será tildada de "psicoterror" en estado puro. Activismo, psicoanálisis, amor libre e instrucción política para un grupo del que saldrán algunos de los protagonistas de la acción armada alemana en los años venideros. Unas fotos aparecen en la prensa oficial en las que puede verse a un Kunzelmann desnudo. Ese individuo, antiguo situacionista de la sección alemana, ahora era alguien que estaba intentando plasmar en la praxis toda aquella teoría y que podía afirmar la pretensión de la I.S. de comprender la historia, su dominio, de ser protagonista de ésta, de realizar la teoría.

"El futuro para nosotros es la posibilidad de plasmar la historia. El futuro puede ser concebido únicamente como un proceso testimoniado en común por sujetos que participan en acciones subversivas"

Kommunne I

Otoño de 1966, distintas protestas que acaban en violencia sacuden el país. Se trata de tomar la calle para protestar contra la intervención estadounidense en Vietnam. Al frente de las marchas está la gran organización que aglutinaba a la extrema izquierda alemana SDS (Liga de Estudiantes Socialistas Alemanes). Pero en su seno comienzan a existir ya tensiones y discrepancias por cuestiones acerca de incrementar el grado de compromiso. No hemos de olvidar que ya los provos holandeses están viviendo su propio "mayo" y SDS es consciente de ello. Mira a sus vecinos, observa sus tácticas y avanza en medio de la polémica.

Kommune I surge entre un grupo inicial de no más de diez personas que pretendieron plasmar la idea de "lo personal es político" y superarlo. En marzo de 1967 tomaron una casa bajo el convencimiento de que "no podíamos seguir llamándonos revolucionarios mientras nuestra existencia personal continuara siendo un reflejo de los mismos valores contra los que luchabamos", según el estudiante de periodismo y miembro de Kommune I, Fritz Teufel. Tres meses después de su apertura el grupo es expulsado del interior de SDS. Ni sus métodos ni sus integrantes contaban con la simpatía de la cúpula de la Liga de Estudiantes y, menos aún, tras la publicación del libro *Róbame* en donde se recogían comunicados, textos y fotos explícitas de sexo de sus miembros.

Al mes siguiente del abandono de Kommune I, el Sha de Persia es recibido por centenares de estudiantes convocados por SDS que le arrojan tomates, piedras y bombas de humo. La policía carga y un estudiante fallece de un disparo a manos de los agentes. La muerte de aquél joven el 2 de junio supuso un antes y un después en el ambiente radical alemán con la candente cuestión de las tácticas para hacer frente al autoritarismo y la represión e, incluso, tiempo después los alemanes vieron izarse la bandera del vietcong en un centro comercial estadounidense en la ciudad de Frankfurt.

Estudiantes de psicología o de periodismo integrantes de la comuna produjeron decenas de textos teóricos e influenciaron increíblemente a la escena radical alemana. Pronto, Kommune I creció enormemente. Lo que llamó la atención notablemente en la existencia de la comuna fue el intento por promover el terror psicológico hacia los estamentos de la clase dirigente, así como la disciplina e instrucción interna de sus miembros.

Una gran manifestación contra la visita del vicepresidente

estadounidense Humphrey había sido planeada por los miembros de Kommune I para lanzarle tartazos. Previamente, el político había sido representado por medio de la figura de un gran payaso. Progresivamente, Kunzelmann y los suyos decidieron que había que ir más allá en sus acciones y, mientras todo el país decía estar de luto por el fallecimiento del expresidente de Reichstag, Paul Lobe, irrumpen con todo tipo de disfraces cargando un féretro negro. Ellos, los miembros de Kommnunne I, aquél día se autodenominaron el "Comité para salvar a la policía", a la vez que protestaban por la clase política alemana y la actuación de las fuerzas del orden en las manifestaciones. Los presentes apenas podían dar crédito a la ofensa que contemplaban en aquél solemne acto a la vez que leían los panfletos lanzados en los que se exigía un equipo más moderno para combatir la delincuencia y un aumento de salarios.

PARENTS !

racontez vos rêves à vos enfants

15, rue de Grenelle, Paris-7e

Octavilla editada y distribuida en mano por los surrealistas de París en la que se lee: "Padres, contad vuestros sueños a vuestros hijos"

No obstante, el mayor escándalo -que será el detonante de una gran persecución y vigilancia hacia la Kommune I- fue a raíz del vasto incendio que debastó unos conocidos almacenes. En el suceso habían fallecido más de cien personas y Kommune I distribuyó panfletos en los que afirmaban que el incendio se había llevado a cabo para recordar a los europeos y, en concreto, a los alemanes, las masacres con napalm en Vietnam. El texto incluía veladas amenazas y el anuncio de algún que otro desastre en cualquier gran almacén berlinés si alguien "encendiese su cigarrillo en los probadores". Tan sencillo como eso. Las autoridades entendieron el panfleto como casi una declaración de autoría. Teufel y otro miembro llamado Langhans fueron procesados, iniciándose de este modo una publicidad inmensa para el grupo. Las declaraciones de los acusados durante el juicio reflejó el cariz militante y provocador que tenía Kommune I:

"Juez: ¿Qué profesión tiene?
Langhans: Por el momento me dedico a hacer vida en común.

J: ¿Es eso un trabajo para toda la vida?
L: Puede serlo. No lo sé aún y no me interesa saberlo realmente.
J: Antes ha hablado usted de acciones de largo alcance dirigidas más que nada a producir un efecto personal sobre ustedes mismos...
L: No se trata de acciones específicas, si bien es cierto que el aspecto personal para nosotros es muy importante.
J: Su vida privada no me interesa...
L: Ya lo sé. Usted es ahora aquí el juez mientras que por la noche ama a su mujer. Nosotros hemos rechazado siempre toda separación entre la actividad política y la personal. Yo no puedo, al mismo tiempo, pegar en casa a mi hijo y llevar una guardería.
J: ¿A que se dedican ustedes en la comuna?
Teufel: Venga a vernos un día. Es difícil explicarlo aquí.
J: No es pertinente la respuesta. Quiero saberlo ahora.
T: Nos introducimos entre la gente para provocar, ridiculizar y desenmascarar los instrumentos de la represión. Nosotros estamos en contra de las bombas, de los atentados con dinamita, de los incendios. Nuestros panfletos van dirigidos contra la sociedad y la autosatisfacción...
J: ¿Quién está autosatisfecho?
T: La cuestión puede plantearse en otros términos. Los alemanes son un pueblo democrático, amante de la libertad, fuerte. Sin embargo, ha asesinado a miles de hebreos y ahora son los árabes los que mueren bajo el fuego de las armas alemanas. Claro que aún podemos consolarnos más pensando en que son más los amarillos o los negros que revientan en cualquier sitio sin que ello nos afecte lo más mínimo...

A finales de 1969, mientras la reverberación de 1968 pasaba por Europa dejando un rastro de que casi nada iba a ser ya igual, Kommune I se disolvió. La represión había logrado que, una vez apartados de SDS, muchos dieran con sus huesos en la cárcel. Su plan de "fundar comunas revolucionarias en los centros urbanos" se había topado de lleno con la poca paciencia del Estado alemán que, ciertamente, consideraban a la comuna como un peligro enorme para las instituciones y los valores alemanes.

[El arte ha muerto]

Si debemos señalar unas figuras que representen la mayor implicación del artista en los movimientos de izquierda y la militancia éstas son las de George Grosz y John Heartfield (cuyo verdadero nombre era Helmut Herzfelde). Grosz atacó a la clase militar, a la industria militar y al militarismo en general, teniendo que emigar a los Estados Unidos con el

triunfo de Hitler. Su obra tuvo un denominador común y fue el de realizar caricaturas exageradas que transmitían la visión de un mundo -fiel reflejo de su época con la barbarie militarista- desesperado y sumido en la locura y el odio más abyecto. Su trabajo fue muy conocido entre los alemanes, hasta el punto de que una persona tozuda, dura y marcial era comúnmente llamada como un "tipo como los de Grosf". La muerte, la corrupción y la avaricia del clero tuvieron cabida en su arte, disciplina ésta que él consideraba igual que cualquier otro trabajo de tipo manual y, por lo tanto, reivindicaba el trabajo artístico en talleres.

Pero era el auge de los nazis y su incipiente presencia en las calles el motivo más profundo de alerta entre los dadaístas berlineses. Bajo este clima de agitación y violencia, una mañana la ciudad apareció cubierta con fotomontajes en los que se muestra a un Adolf Hitler tragando monedas de oro. En otro fotomontaje se le ve disimulando con el brazo en alto mientras recibe, a sus espaldas, dinero. No sólo era una señal, un símbolo patente del antifascismo, sino un ataque directo y frontal contra la pureza de los nazis y una llamada de atención suprema sobre las mentiras del partido nazi. Los carteles, de grandes dimensiones, fueron el motivo de choques callejeros entre comunistas, anarquistas y los defensores de Hitler.

Malik Verlag, editorial fundada en 1917 por Heartfield y su hermano, el poeta y editor Wieland Herzfelde, editaba la revista *Der Dada*, en la que se recogía el trabajo de los artistas de extrema izquierda. Años antes había editado una publicación influida por Grosz denominada *Neue Jugend*. La historia de John Heartfield es casi inseparable de la de su gran amigo Grosz, amistad que también se tradujo, en distintos momentos, en el trabajo de ambos codo con codo. Ambos se conocen en 1915 para, tres años más tarde, entrar formalmente a militar en el Partido Comunista de Alemania, ocupándose del diseño de la propaganda política comunista. Al ser asesinada brutalmente la comunista Rosa Luxemburgo, Heartfield llama a la huelga y, por tal motivo, pierde su trabajo como decorador cinematográfico. En los primeros años veinte, Dadá en Berlín daba así sus últimos coletazos. El grupo se había consumido y Huelsenbeck abandona el país para recorrer otros tantos. Era formidable la rapidez del paso del tiempo, aunque no se permitió dar paso a la nostalgia. La historia corría deprisa. Quedaban ya muy atrás aquellos tiempos en que Herzfelde -que había sido soldado alemán, pero que ahora vomitaba cualquier atisbo de militarismo- paseaba por las calles con media cara sin afeitar y con aspecto de casi vagabundo, provocando con su gesto la aversión de sus vecinos. Intentaba desmoralizar a los alemanes vestido con su viejo traje del ejército. Aquella visión era como lanzar a cada paso la idea de que esa era la verdadera cara del soldado alemán: la del horror, el patético nacionalismo y la confusión de la guerra. Conocedor de la cárcel, había

tomado parte en sublevaciones y revueltas callejeras, siendo considerado por la policía, desde un primer momento, un peligro público. La actividad de difusión y agitación de Herzfelde incluía otras revistas como *A cada hombre su propio balompié*, que incluía los famosos fotomontajes de Heartfield y dibujos de Grosz, lo que lo condujo a que pasara varias semanas en prisión.

La fotografía que se conserva en la que se ve a Grosz y Heartfield sosteniendo un cartel en el que se lee "El arte está muerto. ¡Viva el nuevo arte mecanicista de Tatlin!" ilustra el clima que reinaba en el grupo dadaísta de Berlín. ¿Y quién era Tatlin? Vladimir Tatlin había llegado, incluso, a propinarle varios puñetazos a su enemigo Malevitch. Este líder del constructivismo ruso había ideado, en la línea de su compromiso político revolucionario, el proyecto de construir un monumento a la revolución de proporciones gigantescas. De hecho, la obra debía medir el doble que el Empire State Building americano para, una vez al año, girar sobre sí misma, aludiendo de este modo a la movilidad y el progreso de la revolución. Jamás se acometió tal desproporcionada empresa. Lo que si realizó Tatlin fue la construcción y diseño de lo que denominó "Bicicleta del aire" -un eventual transporte aéreo- como el "Lelathin". Montado en dicho artefacto, Tatlin no pudo avanzar más que unos escasos metros hasta estrellarse estrepitosamente contra el suelo.

Pronto, Malik se convirtió en una auténtica factoría para el postdadaísmo berlinés y, bajo su patrocinio, verá la luz una importante publicación: *A.I.Z (el Periódico Ilustrado Obrero)*, entre 1927 y enero de 1933. A pesar de la persecución nazi contra este tipo de públicaciones, el periódico contínuará existiendo algunos años después, siendo editado desde Praga hasta el año 1938. "Desde luego vamos a romper los dientes del tigre, pero antes tenemos que alimentarlo y cuidarlo para restablecer su salud" o "No existe crisis del capitalismo, sino solamente una crisis de confianza en éste", eran mensajes claros y directos al Partido Socialdemócrata alemán, auténtico dinamitador del movimiento revolucionario, que eran enviados por Dadá en Berlín a través de textos que acompañaban a las obras. A partir de la crucial fecha de 1936, conducido por los acontecimientos sangrientos, la revista cambiará el nombre por el de *Revista Ilustrada del Pueblo*.

"No queremos democracia, el liberalismo, despreciamos el consumo intelectual, no temblamos ante el capital (...). Aquí no vemos más que medios para jugar nuestro juego de hacernos conscientes, para la apropiación consciente de nuestro mundo"

Huelsenbeck

Heartfield había declarado, desde un primer momento, que la

increíble energía y virulencia del informalismo dadaísta de carácter anarquista debía ser reconducida a la propaganda artística comunista, defendiendo la creación en un vasto frente radical en el campo de las artes, puesto que "los nuevos problemas políticos requieren nuevos medios de propaganda". "Si reuno documentos y los yuxtapongo con inteligencia y habilidad, el efecto de agitación y propaganda será enorme entre las masas" dirá éste, pudiendo imaginarlo rodeado de centenares de periódicos, revistas, fotos hechas especialmente para él por parte de su íntimo amigo Janos Reismann, agachado y recortando sin parar. En 1917 ya su obra estaba presente en la Feria Internacional Dadá bajo el lema de "El arte ha muerto" y, un año después, se afilia al Partido Comunista Alemán. Fue uno de los más activos miembros de la Asociación Alemana de Artistas Revolucionarios, utilizando con habilidad el fotomontaje. No obstante, iba mucho más allá, ya que incluyó un punto de vista radical en sus obras al contener sus propias opiniones (o las de su hermano, que colaboraba con Heartfield) o juegos de palabras.

Cuando los nazis quisieron detenerlo él ya había abandonado su casa y hasta el mismo país, alertado por sus amigos de que iban tras él por sus actividades contrarias a los nazis, a los que continuamente ridiculizaba. Praga fue su nuevo destino, desde donde continuó ilustrando revistas e introduciendo sus fotomontajes en Alemania a través de la resistencia. A pesar de ello, en la ciudad checa sufrió la censura de sus obras, ya que su expresivo radicalismo levantaba el temor en más de uno a ser perseguido. En especial, resultó un completo escándalo la exposición organizada en Praga en 1934, durante la cual la policía clausuró el local por considerar la carga antifascista y ultraizquierdista de las obras una ofensa al buen gusto y, como protesta por la actitud autoritaria de las autoridades checas, el ex anarquista (ahora reconvertido al comunismo) Paul Signac promovió que se organizase en París una exposición dedicada a su obra, algo que se realizó al año siguiente. La persecución a la que Hitler sometió a los artistas comprometidos dio lugar a la creación del Comité de Artistas Refugiados, organización que recibirá con los brazos abiertos al destacado Heartfield y, cuando los nazis toman Praga, será Londres la nueva ciudad europea en donde se consagra como un artista único en el arte del fotomontaje. La acción del Comité fue vital para salvar la vida de personas como Heartfield, actuando clandestinamente bajo el nombre del Kokoschka Bund. No obstante, no actuaron solos y un grupo comunista colaboró con los miembros del Comité, ayudándolos a escapar de los nazis cuando éstos dieron con la organización.

En el año 1935 los nazis, como no cabía esperar otra cosa, retiran la nacionalidad alemana a Heartfield, pero ya éste está fuera del país, a salvo, tras las llamas que devastan parcialmente el Reichstag y desencadenan la consiguiente persecución ideológica. La respuesta es

un demoledor fotomontaje en el que se puede ver a una familia corriente alemana tragándose partes de una bicicleta, mientras el salón se encuentra abarrotado de esvásticas. Abajo, se puede leer la siguiente leyenda: "Hurra, la mantequilla se ha acabado". La escasez y el callejón sin salida al que Hitler estaban conduciendo al pueblo alemán producía los monstruos del linchamiento racial y político y, como no, la temida escasez material. Pero el tiempo iba más rápido que la mano de Heartfield.

En Inglaterra Heartfield continuó su militancia dentro de la Liga Alemana Libre de la Cultura, una organización comunista que aglutinaba a los artistas alemanes del exilio, siendo frecuentes las apariciones como orador del artista en actos antinazis.

La salud de Heartfield estaba francamente dañada a causa de las penurias pasadas en la guerra y, sobre todo, después de que una explosión estuviese a punto de acabar con su vida. Cuando finalmente pudo regresar a Alemania Oriental, trabajó realizando portadas de libros y como diseñador, siendo nombrado miembro de la Academia de Arte de la Alemania Oriental y de la comisión encargada del diseño de posters del Departamento de Agitación y Propaganda del Comité Central del Partido Comunista de Alemania Oriental.

Finalmente Heartfield muere en 1968, cuando las calles volvían a corear el espíritu de las proclamas que él mismo plasmó en sus obras.

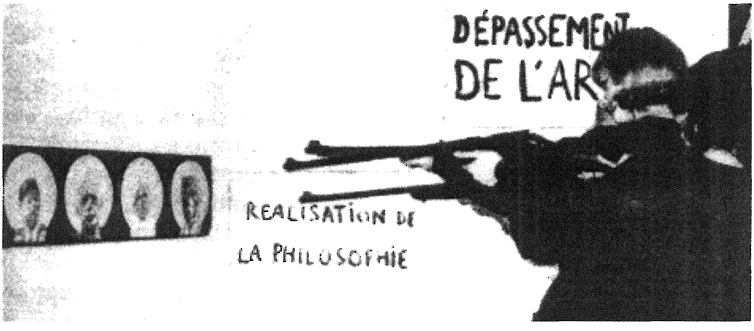
El artista politizado berlinés del fotomontaje, a diferencia de los artistas rusos (como Rodchenko o Klutsis, del grupo Octubre), hizo uso de este tipo de arte en contraposición a la propaganda nacionalista intentando ironizar de forma militante y dura con la situación del momento, mientras que los artistas rusos produjeron un tipo de arte que, como sabemos, pretendía defender las conquistas revolucionarias de 1917. No obstante, los primeros fotomontajes durante la década de los años veinte, caracterizados por imágenes colectivas y lemas revolucionarios (muchas veces populares pero anónimos), fueron sustituidos por retratos de gran tamaño en la época estalinista, siendo los artistas rusos no ortodoxos marginados en todos los frentes en beneficio del realismo socialista que, generalmente, desconfió de la fuerza del fotomontaje.

Este ímpetu berlinés duró varios años y, a comienzos de 1920, se produce su declive. Desde el punto de vista de la confluencia ideológica que se produce en el grupo de Berlín resulta importante señalar que existían dos grupos, uno de carácter anarquista y otro metido de lleno en la militancia comunista. En el primer grupo estarían Johannes Baargeld y Max Ernst -más cerca del anarquismo individualista-, así como Hausmann o Huelsenbeck, de posturas que suponían el rechazo total y el nihilismo destructivo. En un segundo grupo estaban los cohe-

sionados Hertzfelde, Heartfield o Grosz, de clara y pública adscripción comunista, aunque críticos con el régimen comunista, sobre todo por parte de este último a finales de la década de los veinte. Aún así, en su conjunto, la fuerza del dadaísmo alemán fue tremenda, rica en disciplinas y prácticas y con una suerte de personalidades cuya combinación resultó, ciertamente, incendiaria. Al dadaísmo radicado en Berlín, la cultura *underground* le debió la utilización, como herramienta política y contracultural, del collage. Otros como Schwitters también defendieron y practicaron el collage.

Varias décadas más tarde, en los sesenta, los admiradores del radicalismo de los años veinte en Alemania, esto es, la sección alemana de la I.S., quienes editaban su revista *Spur*, sufrirán la persecución policial, rememorarán la fuerza que la vanguardia tenía entonces -un grupo de fuerza maldito-, añorando esa fuerza destructiva. ¿Qué existía entonces? Tan solo el boicot informativo hacia nuevas expresiones de esta vanguardia, la represión y la adscripción de los "sectores más atrasados del público" a la aventura de la vanguardia. Y Spur, ante ello, exigirá el definitivo enterramiento del arte moderno y mucho caos.

EN 1919



Publicidad de la exposición "Destruction of RSG-6" (1963), en donde se lee el lema situacionista de "realizar la filosofia"

En 1919 Breton no atravesaba un buen momento personal y emocional por el triste fallecimiento de dos de sus mejores amigos: el poeta Guillaume Apollinaire y Jacques Vaché. El primero era su mentor, su referente poético, el cual había fallecido el día justo del armisticio y, el segundo, un intimísimo amigo suyo con quien había compartido alguno de sus mejores años tras haberse conocido cuatro años antes. Vaché fallece por una ingestión masiva de opio en circunstancias nunca aclaradas. Juntos, dirá Breton, fuimos "unos alegres terroristas".

Vaché no era, en modo alguno, una persona que se pudiera

calificar como corriente. El encuentro entre ambos se había producido en 1916 cuando Breton, al ser médico, auxilia a Vaché de una herida en una pierna. Mientras reposaba, dibujaba y pintaba postales con frases extrañas, ambos, unidos por un especial magnetismo, charlaban durante horas sobre Rimbaud (al que Vaché, curiosamente, detestaba) y, sobre todo, del referente de éste, una figura que no era otra que Alfred Jarry.

Vaché estaba posicionado decididamente ya contra la idea de modernidad y de arte, manifestándose el aspecto provocador y cómico de su personalidad frecuentemente cuando protagoniza altercados en conferencias o cuando paseaba por la calle con gesto serio disfrazado de médico o aviador. "No tendía la mano para decir buenos días, ni adiós...", dirá Breton.

Las mencionadas cartas que Breton dirigía a Tzara dibujaban una persona apasionante, arriesgada y embriagadora en exceso. Pero la realidad fue muy distnta. Cuando Tzara y Breton se ven las caras poco a poco el fundador del surrealismo tropieza con el carácter frio y distante del rumano. Poco se podía entrever de la hostilidad que embriagará a los dos de forma mutua y que llega, como mínimo, hasta abril de 1947, cuando Breton y su círculo boicotean una conferencia de Tristan Tzara, quién ya se había convertido en estalinista. No obstante, los ecos de esa pugna se mantuvieron pasada la posguerra con un Tzara condenando al grupo surrealista. Pero aún estamos en París... y en París la casa de Tzara -convertida en bunker y casa cuartel de la causa del antiarte- protagoniza veladas y actos de todo tipo, editando el *Boletín Dadá*. En una tradición que mantendrán los letristas, la publicación incluía noticias falsas (como, por ejemplo, la asistencia a actos dadaístas de Charles Chaplin), pero esta práctica para los letristas era maginificada convirtiendo sucesos cotidianos, y aparentemente desprovistos de otra significación, en grandes eventos, algo que también se aprecia en cierta forma de surrealismo. También apareció la revista *Cannibale*, en colores rojos y negros, aunque de corta vida. La extrema determinación de Dadá en París hizo que, tiempo después de ese primer encuentro, Jacques Vaché -el perfecto dadaísta-, durante una representación teatral, irrumpiera con un revólver amenazando con disparar sobre alguien. Este gesto, precisamente, fue el pilar sobre el que descansaría el más puro acto surrealista: la evocación de una persona que dispara sobre una multitud sin razón aparente. La violencia de esa acción, años más tarde, sirvió para que el surrealismo fuera acusado de promover el terrorismo, lo cual tan sólo descansaba en la generosa imaginación de algunos novelistas y que el punk escenificaría en 1980, año en que Sid Vicious interpretó una versión heterodoxa en exceso de la canción "My way" del declarado enemigo del punk Fran Sinatra. Vicious había aceptado aparecer en el film de Julian Temple *Rock´n´Roll Swindle*

haciendo el papel de un individuo absorto por la heroína que pasea arrogantemente por las calles de Londres, lanza un helado contra la cara de una camarera y exhibe su camiseta con la esvástica bien visible. "My way" fluía sin gran destreza ante un auditorio burgués. Al final de la canción, tras unos segundos de aplausos y de mostrar los rostros de aquellos personajes de la nobleza británica, Vicious saca un arma de su chaqueta con la que dispara indiscriminadamente contra la multitud. Uno, dos, tres... muchos disparos y mucha sangre. El gesto significaba el visceral rechazo del futurismo al aplauso, el cual suponía el hecho de un público satisfecho, pero sin haber sido agitado, puesto contra la pared o sacado sus demonios desde el interior de unos individuos tan rígidos como sus ideas sobre la vida. Con cada disparo escupido del arma del bajista de Sex Pistols rebotaba en el teatro Olympia de París la suprema irreverencia surrealista y el asco futurista, mientras la banda desaparecía y se preparaba para el suicidio de uno de sus miembros.

En París, Dadá se entregó a un frenesí creativo que le llevó a advertir que se debía desconfiar de Dadá porque es un "siniestro farsante" y que "Dadá duda de todo y está tatuado. Todo es Dadá. Los verdaderos Dadá están contra Dadá. Más borrachos!, más vigor! Más vías urinarias! Más enigmas!". La anarquía de Dadá carecía de cualquier límite: poemas recitados por seis, siete, ocho personas... tumultos, muchos tumultos entre los asistentes, bailes frenéticos, octavillas lanzadas de forma imprevista que proclamaban todo aquello que la sociedad temía, Breton portando un revólver colocado en su sien, otros dadaístas vestidos de bailarinas que se cortaban el pelo en directo. Allí, en medio de ese espectáculo de variedades se lanzan sonidos y gruñidos, frases como "Cada uno de vosotros tiene en el corazón un contable, un reloj de oro y un pequeño paquete de mierda" y, ante todo, juego, provocación, antimilitarismo y desafío.

Francis Picabia editaba una potente revista llamada *391* (que incluía en alguno de sus números encajes de color rosa). París y su grupo de agitadores olía a pólvora. Dadá criticaba absolutamente todo, incluído el comunismo y el anarquismo, al menos en un primer momento. Dadá estaba contra la moralidad y la supuesta bondad del hombre, valores éstos defendidos tradicionalmente por el pensamiento libertario y lo hacía porque dudaba de ello, no creía en las buenas intenciones, en juicios a priori. Quería barrer la civilización, tal y como se entendía entonces y el anarquismo, para muchos dadaístas parisinos, se mezclaba con el pacifismo, algo que detestaban. Dadá era guerrero, pero de un calibre distinto a las armas de guerra al uso. Su postura antitodo carecía de límites: se declaraba contra todo y contra todos. Para comprender este rechazo y la deflagración que suponía en ciertos círculos de la vanguardia conviene señalar el alboroto que se produce cuando los dadaístas acudieron a hablar sobre Dadá a la Universidad

Popular del barrio de Saint-Antoine. Los abucheos y el desconcierto fueron generalizados cuando lanzan consignas tan políticamente incorrectas entonces como el afirmar que, para ellos, Lenin o Marx eran lo mismo que Napoleón, Kant o Cezanne. Era la expresión dadaísta, el bramido que clamaba que "el más aceptable de los sistemas es no tener ninguno por principio".

A partir de ahí, las conjeturas de curiosos y detractores sobre su ideología no dejaron de ser desconcertantes, ni tampoco imparables. Para la prensa se trataba, sin lugar a dudas, de un grupo de atípicos trotskistas y para los nazis, con el advenimiento de la persecución que contra éstos desató el Reich, los surrealistas y antiguos dadaístas no eran más que un puñado de peligrosos pederastas, un reducto de anarquistas, de escoria aliada con el lumpen bajo padecimientos psíquicos tremendos y perversiones inconfesables.

Las calles parisinas acogieron en sus bulevares a una generación de transgresores, poetas malditos, bebedores empedernidos, cuasivagabundos y dandys. El distrito 14, con su barrio Montparnasse, fue el centro neurálgico de la radicalidad artística. Locales y cafés como La Closerie des Lilas ven desfilar a Apollinaire o Picasso, entre otros, personajes únicos cuya vestimenta y actitud, que en otros puntos cardinales hubieran desatado rechazo, en aquel barrio constituían su decoración perfecta e inigualable. Significaba que el Estado Mayor de una forma moderna de disidencia estaba allí, en Montparnasse, haciendo historia, explorando cada uno de sus rincones buscando, acaso, la piedra filosofal.

Incluso el cementerio de París está repleto de historias y leyendas. Una de estas dice que a mediados del siglo XIX, frecuentemente, sus sepulturas fueron profanadas, justamente en aquellos lugares en donde yacían muchachas jóvenes, motivo que condujo a que el gobierno promulgara leyes que perseguieron a los violadores de tumbas y lápidas en donde reposan los restos de gente como Baudelaire. Otros históricos barrios, como Montmartre, con sus *passages* -al menos antes de la destrucción urbanística de la ciudad- son recurrentes en la historia del surrealismo, habiendo habitado en sus calles el misterioso Lautréamont, concretamente en la Rue du Faubourg.

En una sucia pared hay una pequeña inscripción que reza: "Dadá: Sociedad Anónima para la explotación del vocabulario". La frase es distribuida y colocada como adhesivo en decenas de calles de París. Dadá se olía en medio del murmullo obsesivo del patriotismo y el chovinismo. Entre los tantos cafés de París, será el Café de la Place Blanche uno de los lugares escogidos para las interminables reuniones de los surrealistas. Bajo el influjo de la ciudad la vanguardia fue escribiendo su gesta.

Las calles de París embriagarán al tinerfeño Óscar Domínguez.

En 1930 el isleño realizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, junto a su amigo Eduardo Westerdahl. Domínguez había conocido a Breton y Eluard en medio de noches de alcohol y aventuras. Pintor y escultor, estaba considerablemente enfermo, lo que provocaba que su cara y extremidades fueran progresivamente deformándose. Su vida no fue, ni mucho menos, fácil. Lo podemos ver riendo junto a Breton en la Villa de Air Bel, corriendo, gastando bromas, ideando la forma de abandonar Europa, pero Domínguez planeaba suicidarse, algo que intentaría varias veces. Su vida recogió la amargura de la desgracia, como la sucedida durante la noche del 27 de agosto de 1938, cuando al lanzar un vaso hacia un amigo, accidentalmente impacta en el rostro de su compañero Brauner, quien pierde un ojo. Resulta desconcertante el hecho de que el propio Brauner llevase un tiempo metido de lleno en un arte en el que los ojos adquirían una importancia capital. En varios de sus autorretratos aparece con un ojo castrado, un hecho que algunos surrealistas lo podrían definir como un claro ejemplo del azar objetivo como categoría experimental para referirise a experiencias misteriosas en las que, por medio del azar, se revelan los deseos inconscientes. A un nivel general, el azar objetivo fue denominado por Walter Benjamín -un ferviente defensor del surrealismo- como dentro de la "iluminación profana". El plan de suicidio se cumple, fatídicamente, en medio de las celebraciones del fin de año de 1957. Mientras medio mundo reía, bailaba y bebía, la sangre saldrá a borbotones de sus venas cortadas, el mismo año en que en un pueblo italiano se fundaba, bajo consignas que parecían advertir del advenimiento de una nueva generación de revolucionarios, la Internacional Situacionista.

"¿Qué es una ciudad en llamas?
Un tren enloquecido
¿Qué es la cabeza de un hombre?
Un porrazo en la cabeza (...)
¿Qué es el trabajo?
La ejecución de Luis XVI
¿Qué tienes que decir de tu vida hasta este instante?
Que es una cerilla (...)
¿Qué es la sociedad?
Moho"
Intervention Surréaliste, 1934

La caída y definitiva muerte del movimiento Dadá parisino estaba muy cerca, comenzando el mismo día en que, como hemos ya adelantado, las personalidades de Tzara (de quien se dirá que "camina con un desafío en la mirada") y Breton se encuentran y, tras un tiempo de conocerse, de explorar las posibilidades de un atraco a escala mundial sobre el arte y la cultura, deciden que será imposible la convivencia. La llegada del dadaísta es la propia de un creador, del escultor que ha moldeado su propio movimiento y del pirómano que ha hecho arder medio bosque. Pero, a pesar de ello, pasado el tiempo será acusado por Breton y algunos dadaístas de acaparar la idea de Dadá y de convertirla en algo predecible. Tzara era un experto en disentir y el grupo de París, agrupado en torno a la revista de tapas amarillas *Littérature* (cuyo primer número de marzo de 1919 tuvo una tirada de 1.500 ejemplares), encuentra un faro que pone fin a los coloquios semanales de los viernes interminables en los cafés atestados y sin ventilación. Pero esta interpretación, manida en exceso por historiadores y críticos, tan sólo cuenta una parte de los encuentros y desencuentros que condujeron a la ruptura entre los dadaístas y explica únicamente lo que sucede en París. La realidad resulta, obviamente, más compleja y este hecho no recoge el diferente proceso vital de los grupúsculos dadaístas belgas o italianos.

Algo estaba pasando. Vigílias, nuevas experiencias y la entrada veloz en el mundo de los sueños. En 1919 Breton centró buena parte de su atención en las frases e imágenes que cercanas al sueño van y vienen y los eleva a elementos poéticos. ¿Podrían Breton o Soupault controlar esta actividad? El surrealismo comienza, de esta forma, a anunciar aquellos elementos que lo van a integrar. A partir de entonces surgen los textos automáticos, como el aparecido en el #7 de la revista Littérature. Sentados en torno a la mesa de un café se narran los sueños acontecidos, pero será Robert Desnos el surrealista que llega más lejos con esta actividad que consigue asustar a Breton. Desnos, amante de los excesos, era capaz de provocar estos estados en casi cualquier lugar, incluso entre los codazos y el ruido de una cafetería. A él se referirán como "aquél que duerme, pero escribe y habla".

La foto no puede ser más evocadora: un grupo de surrealistas rodea el cuerpo tendido en un diván de Desnos mientras alguien toma nota de lo que dice. Hay una suprema atención por parte de todos los presentes. Según Aragon, este tipo de experiencias sucedían "en una cama en el momento de dormir, en la calle con los ojos bien abiertos, con todo el aparejo del terror, les dábamos la mano a los fantasmas". En las profundidades del sueño se buscaban respuestas sin importar el ruido que emanaba de la atestada calle, de las llamadas insistentes a entrar en el Cabaret del Gato Negro, lugar que se encontraba muy cerca de donde se realizaban las experiencias, en la casa de Breton. La insistencia era

aterradora y las sesiones se multiplican haciéndose éstas más duras e intensas, justo al borde de la catalepsia. La búsqueda hacía recorrer el camino una y otra vez bajo la certeza de que lo más bello y lúcido jamás sería dicho al despertar.

El primero de los sueños hipnóticos se produjo en septiembre de 1922, en la oscuridad controlada del taller de Breton, justo encima de otro cabaret. Eran las nueve de la noche y durante dos noches Desnos fue capaz de hablar sin pausa y contestar a las preguntas lanzadas por sus compañeros de una forma profética, como si fuera un verdadero apóstol. Pero los trances eran cada día más peligrosos. Incluso, entre uno y otro episodio, se produjo una supuesta comunicación telepática con Marcel Duchamp. En una ocasión, al mismo tiempo que cerca de diez surrealistas entran en trance, uno de éstos intenta suicidarse y, más tarde durante otra larga sesión, Desnos amenaza y persigue a uno de sus colegas portando un gran cuchillo.

Surrealistas como René Crevel promovieron este tipo de experiencias junto a la experimentación con drogas. Pero Crevel en una de las habituales encuestas, esta vez sobre el suicidio, anunciaba que para él "el suicidio es con toda probabilidad la más justa y definitiva de las soluciones". Crevel, escándaloso y homosexual, se suicidó justo cuando su enfermedad de tuberculosis mermaba su vida. Tenía tan sólo 35 años. Por su parte, Desnos era alguien difícil de olvidar y no sólo por ser aquél hombre entregado a las experiencias del taller de Breton para quien "las palabras son nuestras esclavas", sino por su entrega. En su texto *Descripción de una revuelta próxima* realiza una violenta invocación al

"ÚNICO RÉGIMEN POSIBLE: LA REVOLUCIÓN, ES DECIR, EL TERROR"

Se trata de un texto de auténtico terrorismo poético, de los más explícitos del grupo surrealista, en donde se afirma que "únicamente la guillotina puede aclarar esta muchedumbre de enemigos con quién tropezamos". Se defiende a los bandidos, criminales y piratas puesto que para Desnos éstos fueron "los primeros rebeldes". Su violencia llega hasta muy arriba: a los policías los imagina "destripados" y a los burgueses "castrados". El mal sueño, la fatal muerte, le llegó a Desnos cuando tras participar en la resistencia contra los nazis es capturado e internado en un campo de concentración checo. Su vida se apagaba a los 40 años, días antes de que el Ejército Rojo tomara el campo.

Así, las formas desarrolladas en el Cabaret Voltaire también aterrizan en París y, poco tiempo después de llegar Tzara, en enero de 1920, los espectadores pudieron asistir a un peculiar recital de poemas. Una persona lee un poema que no causa gran sensación, pero la velada

deparaba otro tipo de sorpresas. De pronto, Tzara, voz en alto, comienza a leer el periódico. Detrás, un grupo de personas hace un atronador ruido con campanillas, lo que provoca el desconcierto entre la gente. Los silbidos y las protestas, la algarada ya casi previsible de quienes han pagado una entrada para ver arte, suponen el inmediato triunfo del grupo de París. Al mes siguiente, cuando ve la luz el boletin dadaísta se anuncia el fantástico hecho de que "todo el mundo es director de Dadá". Y suceden más actos públicos y más escándalos. Un falso anuncio distribuido por Breton, Tzara y el resto, en el que se anunciaba que el mismo Charles Chaplin estaría presente en un próximo evento de Dadá, hace que centenares de personas acudan a la cita. La farsa acaba con todo tipo de objetos lanzados a los participantes.

Simone Khan toma nota, haciendo uso de una máquina de escribir, mientras Robert Desnos "habla en sueños"

El declive comienza, formalmente, con el *Juicio de Maurice Barres*, que tiene lugar el 13 de mayo de 1921. Los dadaístas realizan un juicio-farsa bajo el nombre de un chovinista especialmente detestado, adoptando cada uno de los intervinientes una postura a favor o en contra. Están, obviamente, hablando de sí mismos. Un muñeco de madera sentado en una silla hacía las veces del mismo Barres, mientras los participantes, representando a las dos facciones enfrentadas, van

disfrazados. Tzara hace un llamamiento a continuar siendo una "califa de sinverguenzas" y Breton contesta que esa actitud tan sólo conduce a ser tachado de estúpido o de loco, de actores con un guión previsiblemente escándaloso. Un año después la muerte se consuma, pero no fue el choque entre Tzara y Breton el primero y único que se produce. En efecto, el mismo dadaísta Huelsenbeck, entre otros elementos del grupo, criticó duramente a Tzara acusándolo de autonombrarse padre de la idea dadaísta, lo cual era absolutamente contrario al espíritu de Dadá.

Quizás las mayores descalificaciones entre ambos grupos llegaron tardíamente con efímeras publicaciones decididamente antisurrealistas como *Oesophage,* editada por T. Mesens y René Magritte, en donde se llega a afirmar que "La mierda es surrealismo; el surrealismo es el olor de la mierda", en palabras del mismo Tzara. Paradójicamente, tanto Mesens como Magritte serán, años más tarde, defensores acérrimos del surrealismo. Dadá, con su abierto desafio a cualquier academicismo y a cualquier evocación artística, había creado, sin apenas pretenderlo, una nueva visión "artística" de un antiarte que ahora empezaba a ser previsible. Al igual que la antiestética defendida por buena parte de las vanguardias, se había creado el monstruo de una suerte de estética radicalmente abrupta, aunque estética, al fin y al cabo. Dadá fue víctima de esa visión. Su tabla rasa a la cultura devino en una nueva forma de arte que fue calificada como "moderna" generando, en las décadas siguientes, el efecto contrario al buscado: los ready-mades de Duchamp fueron subidos a la categoría de obras de arte y, al igual que el futurismo -que también rechazo la idea de museo-, la protesta accedió sin problema alguno al mundo del arte y la cultura burguesa, a los mismos museos.

En cierta medida, todo aquel escenario de ruinas, de pilares que se habían intentado hacer venir abajo, aún a pesar de un pretendido y sincero nihilismo, se erguía como una nueva construcción y, bajo esta perspectiva, este fue el ocaso de la historia de la vanguardia. Los restos de la batalla, alineados correctamente en un escenario temporal de más de un siglo, podían ser vistos como un estupendo paisaje ordenado, de tal forma que el caos se tornó en una ira previsible.

Y, además, como decían los Sex Pistols, aquello ya no resultaba divertido. La última frase que pronunció la banda en su último directo en tierras americanas fue "¿Alguna vez os habéis sentído estafados?". Esta pregunta encierra algunas claves. De la misma forma que los espectadores de las veladas dadaístas que acudían para ver algo de lo que mucha gente ya hablaba, saliendo del local sintiéndose completamente confundidos, vendidos y estafados, los Sex Pistols interpretaron una larga y tediosa versión de "No fun" para inmediatamente despedirse de la audiencia y, de este modo, destruir toda expectativa para

aquellos rockeros que habían asistido para ver el escándalo personificado. Justo cuando hicieron su aparición en el escenario saludaron al público con un sonoro "Vaqueros hijos de puta ¡anarquía en los Estados Unidos!" para, minutos mas tarde, Sid Vicious recibir un fuerte botellazo en su rostro. La sangre corría por sus labios y un espectador es golpeado por el bajista con su instrumento. Prensa y fans persiguieron de un lado a otro a la banda para recoger el último gesto rebelde, el último insulto. Si, aquello ya no era nada divertido. Aquella historia, simplemente, no daba más de sí. Llegados a este punto, el espectáculo de variedades que siempre fueron los Sex Pistols, aquellos antihéroes ingleses, estaba acabado.

Una idea, entonces, rondaba por la cabeza de Breton en medio de ataques entre los dadaístas, sobre todo en la persona de Tzara, al que califican de impostor y gerifalte de Dadá. Se trata de un gran congreso en el que se discutiría la estrategia a seguir por parte de la vanguardia. Las posturas, llegados a este punto, eran casi irreconciliables; unos creían en la anarquía de las formas y la negación absoluta y otros, como el mismo Breton, en el revolucionarismo y, posteriormente, el compromiso socialista. Ese intento por fijar unas bases para la defensa del llamado "espíritu moderno" estaba condenado de antemano al fracaso, pero la reacción de los últimos coletazos de Dadá con Tzara a la cabeza es previsible y rotunda: Dadá no es moderno, es frontalmente antimoderno. *El caos había acabado con el caos*. Dadá se destruía en una suma de individualidades tan heterogéneas que no era ya posible un proyecto común y esta imposibilidad era nítidamente percibida por todos. El famoso congreso nunca tuvo lugar.

Se toca la puerta con insistencia. Alguien pregunta quién és. Respuesta: el infinito. Que pase entonces. El fuego devasta el Cabaret Voltaire.

BRETON YA ESTÁ PREPARANDO EL ASALTO

Breton está ya preparando el asalto surrealista, asalto que comienza con enemistad entre algunos de sus antiguos y mejores amigos, como el ácido y polémico Francis Picabia, quien se burla de Breton y señala que "cuando he fumado pitillos, no he tenido la costumbre de guardar las colillas". Esta agria disputa afectó, sin duda alguna, al ánimo de Breton, quien a comienzos de 1922 vivía en un apartamento de la Plaza de Blanche, junto al que los surrealistas habían establecido su lugar de discusión en el café Cyrano. Se siente sin coraje, apesadumbrado en parte, afirmando que sus colegas lo creían "muerto". Es entonces cuando lanza las célebres frases de "abandonadlo todo. Abandonad Dadá". Mientras, Dadá amplificaba su rebeldía en forma de grupos que seguían la estela dadaísta en lugares tan dispares como Bélgica, Georgia o Moscú.

Las vanguardias serán la suma y resta de personas, de los encuentros y desencuentros, de esa amistad que en su día fuera inmensa y que se torna, de pronto, gris, dura, cruel. Pero el tiempo no podía detenerse y menos lo iba a hacer en aquel año.

El surrealismo, tal y como señalamos, nace a partir de los debates y choques existentes en París por parte del ambiente dadaísta en los primeros años de la década de los veinte, haciéndose patente en julio de 1923 durante un acto público que acaba en pelea entre los dadaístas y los futuros surrealistas. La algarada escenifica esta ruptura. El teatro Michel albergaba la obra de Tzara *El corazón de gas* y, al comenzar ésta, actores disfrazados con grandes e incómodos trajes de cartón, lanzan arengas contra los íconos de la modernidad -algunos de éstos amigos de Breton-, entrando en escena éste útlimo que se lanza al escenario y golpea a bastonazos a los actores mientras grita. Las víctimas de la violencia de Breton no pueden casi huir por lo azaroso de sus trajes. La policía que acude al lugar contempla un gran tumulto entre actores y espectadores, mientras Breton y los suyos son expulsados del teatro.

Este es el epitafio de Dadá, consumido pero sin dejarse integrar. Rebelde y escándaloso hasta su defunción. Corto, intenso y vivido. ¿Qué hizo Tzara entonces? Aceptó esta muerte y, en distintas reuniones en Alemania, rezó la *Oración fúnebre por Dadá*. París, por lo tanto, fue la ciudad en la que Dadá se destruyó poco a poco y que, en 1923, llevó al enfrentamiento físico entre partidarios de Tzara y de Breton. En 1924, una nota apareció en *Le Mouvement Accéleré* en donde se leía lo siguiente:

"Los amigos y conocidos de DADA, muerto en plena juventud de una literaturitis aguda, se reunirán el 30 de noviembre de 1924 a las 14.30 horas sobre la tumba de su hermano en nada, para observar un minuto de silencio. Nos reunimos en la verja del cementerio de Montparnasse. Nota: se ruega no lucir insignias de ninguna escuela literaria".

En los sucesivos años, las algaradas acompañarán la vida y obra de la nueva vanguardia (por ejemplo, en el banquete de consagración de Sanit-Pol Roux, como precursor del surrealismo, en donde se produjo una pelea callejera cuando un surrealista lanzó consignas antifrancesas a los transeúntes). Una cita inexorable para los surrealistas era la hora del aperitivo en los distintos cafés de París que éstos frecuentaban. Alrededor de una mesa se leía la prensa del día, se realizaban referencias a hechos o azares acaecidos a los miembros del grupo o se acogía amablemente a los recién llegados. La sección de noticias referente a invenciones o descubrimientos científicos no interesaban en modo alguno a éstos ya que el surrealismo jamás se interesó por la ciencia. La comida se solía hacer en restaurantes económicos, puesto

que durante los primeros años del surrealismo y antes de la Segunda Guerra Mundial, surrealistas como Thirión o Sadoul vivían según lo permitía la escasez económica.

Así, el Estado Mayor del surrealismo decidía sus pasos alrededor de una mesa presidida por su mentor, André Breton, ante quién nadie se atreverá a pronunciar discurso alguno en su funeral, aún ya muerto. En aquel robusto hombre de un carisma enorme, sencillo y elegantemente vestido con su corbata roja y su camisa oscura, aquel hombre que cultivó una vida afectiva intensa con tres o cuatro grandes amores, sus modales eran siempre elegantes y exquisitos, lo que no le impidió participar en peleas y algaradas, algunas de las cuales acabaron con el destrozo del local elegido y de algún surrealista herido por arma blanca (el local Maldoror).

Es por ello que el surrealismo nació como una necesidad vital de posicionamiento ante una época que, a medida que avanzaba, se tornaba más sombría. La fusión de las ideas marxistas y freudianas dio lugar a una nueva revolución "del espíritu": la revolución surrealista.

"Han colocado tapetes bajo las botellas para que los culos aristocráticos no puedan chocar con las dificultades de la vida... abatid polis camaradas, abatid polis hacia occidente, donde duermen niños ricos y putas de primera clase. Canto la violenta dominación de la burguesía por el proletariado, la total aniquilación de esa burguesía. Saludo la dialéctica materialista y saludo a su encarnación: el Ejército Rojo"

Louis Aragon *"Frente rojo"*

La palabra "*surrealisme*" había sido inventada por Guillaume Apollinaire al descartar otro término: "sobrenaturalismo", con el fin de alejarse de una palabra ya utilizada por la filosofía, aunque es André Breton y el resto de surrealistas quien terminó por definirla. No resulta casual la referencia directa al venerado Apollinaire y, en adelante, el surrealismo aceptará ese tributo en el mismo momento que el mentor fallece. Los tiempos habían cambiado mucho. Había acaecido una gran guerra mundial, la primera de las vastas atrocidades del militarismo y el imperialismo. Con tan sólo diecisiete años Breton ya conocía la obra de Baudelaire. Está ya inspirado por el anarquismo y le envía uno de sus poemas a Apollinaire mientras es médico militar, justo antes de conocer a alguien tan importante en su vida como Jacques Vaché. Después, inevitablemente, durante un permiso lo conoce personalmente para más tarde frecuentar sus tertulias en el Café Flore en donde escuchará con atención aquél, como dirá el mismo Breton, personaje "cuyo genio poético eclipsaba todos los demás y era el centro de todas las miradas".

La importancia de Apollinaire fue grande para entender la vida de la vanguardía durante los primeros veinte años del siglo XX. De hecho, fue en su casa el lugar en el que Breton descubrió la forma de revuelta que estaba esperando (el primigenio dadaísmo y las publicaciones venidas de Zurich) y que había buscado en cada esquina, en cada café, en cada línea, en cada pensamiento. La ideología de Apollinaire era anarquista y en 1913 comulgó, aunque sólo fuera temporalmente, con el ideario futurista a través de un único manifiesto titulado *L´Antitradition futuriste*, llegando a ser amigo del ácrata acusado de terrorismo y crítico de arte Fénéon. Apollinaire, poeta de la guerra y de la metralla, expresó su amor por la maquinaria bélica de esta manera:

"Aquí estoy de nuevo ante vosotros,
he recobrado mi ardiente grupo
y he encontrado también un escenario
pero he encontrado también dolor,
el arte teatral sin grandeza ni virtud,
que mataba las largas noches antes de la guerra,
arte calumniador y pernicioso
que mostraba a el pecador pero no al redentor.
Después llegó la hora de los hombres
y yo hice la guerra como los demás hombres.
En los tiempos en que estaba en la artillería
al mando de mi batería en el frente norte,
una noche en que la mirada de las estrellas en el cielo
palpitaba como la mirada de un recién nacido,
mil fogonazos salidos de la trinchera contraria
despertaron de pronto los cañones enemigos.
Lo recuerdo como si fuera ayer.
yo oía los disparon pero no las explosiones (...)
apagan las estrellas a golpe de cañón,
las estrellas morían en el bello cielo de otoño
como se apaga la memoria en el cerebro
de esos pobres viejos que intentan recordar.
Nosotros moriamos allí la muerte de las estrellas
y en el frente tenebroso con sus lívidas luces
sólo podíamos decir desesperados:
han asesinado incluso las constelaciones"

Poco a poco, el clima para que en París surgiera el surrealismo se iba haciendo presente en los últimos coletazos de la Primera Guerra Mundial. A esta fecha corresponde la salida de una publicación como

Fotomontaje publicado en "La Révolution Surrealiste #1", correspondiente al 1 de diciembre de 1924. Las fotografías de los surrealistas de París rodean la foto central de una revolucionaria acusada de asesinato

Nord-Sud, en donde colaboraba el mismo Apollinaire. Vaché (que para los letristas fue un psicogeográfico en el vestir y, sin lugar a dudas, su antecedente más parecido al ideario de la Internacional Letrista) y Breton se conocen, inician la conjura y Vaché, sin tapujo de ningún tipo, le manifiesta lo que será una constante en el primer surrealismo: la denuncia de la suprema estupidez del arte. A pesar del anarquismo de Vaché, es posible que éste ni tan siquiera conociese la existencia de la radicalidad de Dadá en Zurich, aunque sus *Cartas de guerra* demuestra el alto voltaje de su rebelión formal y ética, renegando del arte, de los artistas y del mismo gurú Apollinaire ante lo que, por supuesto, tan sólo se libraba de la quema su amado Alfred Jarry.

La revolución surrealista, a pesar de que en un momento concreto se adscribe a la política formal de corte comunista (Partido Comunista Francés), fue una rebelión, ante todo, del espíritu, pero en la década de los veinte, en sintonía con el contexto de agitación reinante en la escena internacional, Breton, Aragon, Eluard y otros comienzan a ser atraídos intensamente por el materialismo histórico y el discurso económico que lo integra. La poesía era el vehículo y el arte un pretexto. Surge, entonces, la lucha de clases en el ideario surrealista.

Para el surrealismo su visión del mundo era la de una contínua experiencia estética de lo que era la vida callejera, eso era lo inmensamente importante y defintivo, algo afirmado por el primeramente surrealista Pierre Naville antes de abrazar el trotskismo. "Se puede ser poeta sin haber escrito jamás un verso (...) existe calidad poética en la calle, en un espectáculo comercial, no importa dónde" dirá Breton. Es, desde el momento en que Breton descubre a Trotsky, cuando comienza una lucha interna por parte del surrealismo por intentar situar posturas, aclarar posiciones y, sobre todo, por seguir siendo un ataque frontal, una potencial amenaza en la línea que se marcaron sus mismos protagonistas acerca de "conseguir una nueva declaración de los derechos del hombre".

Francia está de luto. Sobre la verde hierba hay un ataúd que es acompañado por la multitud con honores de jefes de Estado. Toda la prensa, tanto de izquierdas como de derechas, llora por su muerte. El fallecimiento de Anatole France era, al mismo tiempo, la muerte de los valores franceses, de la burguesía. Los surrealistas no escatiman en ofrecer una respuesta acorde al momento. De pronto, el país es sacudido por la insolencia del grupo surrealista. Soupault se burla al comprobar como quienes cargaban el atúd se peleaban entre sí y concluye con un "no hablemos más de ello". Para Eluard, Anatole era "el rostro de la muerte" y Breton termina afirmando que con él "desaparece un poco del servilismo humano". Dirán que es un cómplice, un esbirro, un mantenedor del orden burgués... el escándalo estalla cuando Aragon llega a preguntar si han abofeteado alguna vez a un

muerto y evoca el sueño de "una goma capaz de borrar la inmundicia humana".

En 1923 la ruptura con el dadaísmo era un hecho consumado y, un año más tarde, se publica el *Primer Manifiesto Surrealista*. Esta nueva perspectiva fue el resultado de la increíble influencia que ejercieron los textos de Freud y su psicoanálisis en Breton, sobre todo en lo concerniente a la liberación de los impulsos reprimidos en el subconsciente. Para Freud, la civilización suponía la gran represión de todos nuestros instintos e impulsos, de nuestra vida interior y del espíritu que tanto defenderá el surrealismo. Es la transformación radical de lo que se considera la vida lo que pretende realizar el surrealismo como medio para acceder a una nueva y verdadera vida (una *sur-realite*, es decir, una superrealidad). El rechazo del arte y la firme convicción de una revolución social -aunque sin adscribirse, en un primer momento, a ningún partido político- serán la simbiosis de la experiencia dadaísta y las ideas de Marx y Freud.

El interés de los surrealistas por la obra y el pensamiento de Freud, en su aplicación al arte, llevó a que Breton dirigiera una carta en 1937 al mismo Freud, la cual fue contestada por este último:

"Muy señor mío: Discúlpeme por responder con tanto retraso a su amable carta, dirigida a mi hija, pero en realidad a mí destinada. No encontré increíble, dada mi edad, que la causa de este retraso se deba a un estado de enfermedad. Lamento mucho que no me sea posible satisfacer su deseo con una contribución original a su colección de sueños. Antes de nada he de confesar que no tengo nada nuevo que decir sobre el sueño (...) Lo que yo llamo el sueño "manifiesto" no tiene ningún interés para mí. Me he dedicado a encontrar el "contenido latente del sueño", que se puede extraer del sueño manifiesto por medio de su interpretación analítica. Una recopilación de sueños sin las asociaciones que les son añadidas, sin el conocimiento de las circunstancias en las que el sueño ha tenido lugar, una recopilación semejante no quiere decir nada para mí, y apenas llego a imaginar lo que para otros puede querer decir. Es concebible que los sueños manifiestos presenten todas las variedades de nuestras producciones intelectuales, ya que, según la inigualada intuición de Aristóteles, soñar no es otra cosa que la continuación de nuestro pensamiento mientras dormimos".

Pero este no era, precisamente, el primer contacto que Breton tenía con Freud, a quien había visitado en 1921 en la ciudad de Viena, quedando fascinado por su personalidad. Su interés por Freud venía ya desde sus tempranos estudios de psiquiatría, antes de estallar la Primera Guerra Mundial. En aquella ocasión, Breton viajó hasta una modesta casa en un barrio vienés para encontrarse con su venerado

Freud, quien lo recibió con toda cordialidad. Breton intentó hacerle comulgar con su ideario, exprimir algún tipo de receta mágica al sabio, pero éste se mantuvo escueto aunque atento, tan sólo expresando su confianza en la juventud. De hecho, los contactos entre los surrealistas y Freud son un ejemplo de puros desencuentros que llevaron a que el anciano, en una carta dirigída a un amigo, calificara a éstos como unos locos. La carta que el padre del surrealismo le había enviado fue advertida por éste como "la más conmovedora que recibí en mi vida", según cuenta el mismo Breton. La principal contribución freudiana al surrealismo fue el llamado "automatismo" como técnica utilizada para realizar escritos y dibujos guiados únicamente por el subsconciente y en donde la racionalidad no desempeñaba un papel importante. Así, Breton estaba aplicando a la creación surrealista los estudios de Freud sobre los sueños.

Podemos afirmar que no hubo una muerte formal del dadaísmo, sino una conversión y mayor protagonismo de los seguidores de Breton y de este mismo en los sucesivos años, lo que hizo que en los primeros tiempos de la década de los veinte Dadá fuera desapareciendo en beneficio de la revolución surrealista. La informalidad dadaísta debía ser, decía Breton, desplazada por una acción colectiva en una cierta unidad de proyecto que, más tarde, sería acompañada de un explicitismo ideológico coincidente con el bolchevismo. Este giro, que algunos surrealistas condenaron, merece que nos detengamos y dibujemos su contexto.

Francia fue el epicentro de esa deserción de la militancia del arte hacia la política de partidos. Su explicación no radica únicamente en la situación de amenaza de una próxima y fatal guerra, sino que es necesario fijar nuestra atención en la situación que atravesaba dicho país a finales de la década de los veinte, al tener su campo abonado a partir de la promulgación de leyes represivas contra el movimiento revolucionario. Varios sucesos habían despertado una ola de temor. En diciembre de 1893, Auguste Vaillant, un anarquista francés, arrojó una bomba en la Cámara, lo que condujo a la aprobación de leyes antianarquistas y socialistas como la censura y prohibición de ciertas publicaciones. Los ultraderechistas de Action Francaise habían amenazado a numerosos izquierdistas e interrumpieron encuentros de los revolucionarios, incluído algunos eventos surrealistas en donde atacaron a éstos y destrozaron sus obras viendose obligados, en ocasiones, a organizar grupos de autodefensa armada en dichos actos. La misma derecha parlamentaria había creado un clima de miedo hacia todo aquello que denotase pretensiones de carácter neocomunista.

En distintas ocasiones, la calle había sido el terreno para el enfrentamiento entre policía y comunistas, llegando a ser detenidas más de mil personas durante un choque en agosto de 1928 en Ivry y, un

año más tarde, cuatrocientas más son detenidas por desobedecer la prohibición de la ilegalidad de las manifestaciones comunistas impuesta por el mismo Ministerio del Interior. Esta sistemática persecución alcanzó a importantes personajes como Henri Barbusse, director del periódico *L'Humanité*, quien será acusado de espionaje. La caza de brujas parecía no tener límites e, incluso, durante la presentación de *La Línea General* de Eisenstein, vehículos militares vigilaron el recinto que la exhibía. Así, el Partido Comunista Francés (PCF) fue considerado por muchos como una organización opositora radical, valiente y la punta de lanza del movimiento revolucionario en Francia.

No obstante, un hecho en la política exterior francesa desencadenó finalmente el fenómeno de la adhesión de los artistas militantes al PCF; este hecho fue la política de descolonización de su país y los horrores, en forma de enfrentamientos bélicos, que estaba provocando (como la guerra del Riff en Marruecos). Tanto surrealistas como miembros del influyente periódico izquierdista *Clarté* (que tenía a Barbusse como director), emitieron en 1925 un manifiesto conjunto titulado *Revolución primero y siempre*, que incluía frases como "No somos utopistas: concebimos a esta revolución sólo bajo su forma social", dejando clara su actitud comprometida con las ideas revolucionarias.

Poco a poco, por lo tanto, Breton va guiando al movimiento surrealista a la adhesión comunista y, un año más tarde, publica un texto llamado *En Legítima Defensa*, en donde hace un llamamiento al surrealismo en la tarea de construir un mundo según el ideario comunista, siendo la respuesta oficial a ciertos artículos que circulaban en la prensa sobre el papel del surrealismo (tímido, meramente intelectual, según éstos) en esos momentos. Este texto, escrito de una forma brillantísima, también supone una declaración de principios acerca de la independencia del surrealismo como tal frente al PCF, una libertad en cuanto a creación y acción dentro de los ideales revolucionarios socialistas.

La adscripción al ideal comunista condujo a la entrada de los surrealistas en el Partido Comunista Francés (Breton, Eluard, Peret o Unik) en 1927 y, tres años más tarde, la revista de los nuevos revolucionarios pasó a llamarse *La revolución surrealista al servicio de la revolución*, consagrando así la conversión (antes únicamente se denominaba *La revolución surrealista*). Pero el matrimonio fue un matrimonio infeliz del todo y así fue desde casi su comienzo. Nunca los surrealistas se hallaron cómodos en el Partido, más bien todo lo contrario. Ya desde un primer momento se sintieron incomprendidos y desvalorados y, seis años más tarde de su entrada, Breton y Eluard lo abandonan.

Aunque primero habían leído las obras de Lenin, fue la biografía que éste escribe sobre Trotsky, lo que embriaga a Breton. Ellos, los surrealistas, llegan al Partido Comunista a través de un disidente mar-

ginado como era Trotsky, lo que era públicamente más aceptable -entre el ambiente del cual provenían los surrealistas- que mostrarse partidario firme de los cientos de burócratas del partido bolchevique.

Contraportada del fanzine punk "Search&Destroy" #6 (1976-1979)

"(...) La vida pública se duerme progresivamente. Una docena de dirigentes de partido de inagotable energía y un idealismo sin fronteras dirigen y gobiernan, bajo ellos en realidad dirigen una docena de cerebros privilegiados y una élite de obreros es convocada de tiempo en tiempo a asambleas, para aplaudir con asentimiento los discursos de los dirigentes, aprobar resoluciones unánimemente y que ya están hechas en el fondo. Por lo tanto, es un despotismo e, indudablemente, una dictadura, pero no la dictadura del proletariado, sino la dictadura de un puñado de políticos, es decir, una dictadura en el sentido burgués de la palabra"

Rosa Luxemburgo, 1918

Resulta imposible llevarse a engaños. Los surrealistas, aquel extraño grupo que se reunía en el Café Certa del Pasage de la Opera (escogido por el encanto que éstos sentían por los pasages) fueron, a los ojos de los viejos comunistas, todo menos comunistas ortodoxos. El choque ideológico, por lo tanto, era una cuestión de tiempo, sobre todo por la admiración que los surrealistas sentían por Trotsky, esa fruta prohibida. Breton, ilusionado terriblemente en el momento de exhibir su

carnet de partido, pasó su particular calvario cuando hasta en cinco ocasiones fue llamado por la cúpula de la organización para explicar su conducta, sus ideas y el significado de la cruzada surrealista desde una óptica marxista. El PCF aplicaba, a su manera, técnicas de control político sobre sus miembros, ya que la visión de un mundo surrealista podía hacer que otros se sintieran fascinados por la "anarquía" de Breton y sus amigos. ¿Cómo poder imaginar a un Breton al que, como militante del PCF en el barrio de los Gobelins, le fue encargado un tedioso estudio sobre la industria del petróleo en Italia, así como el organizar a los obreros del sector del gas? Una cosa era defender los ideales del comunismo y otra bien distinta convertirse en un funcionario al servicio del realismo socialista o verse erguido a la posición de un mero sindicalista. El desencuentro estaba servido cuando, adelantándose a la frase situacionista de "No trabajes jamás", los surrealistas proclamaban en su revista "Y guerra al trabajo" por lo que se separaban de la línea ortodoxa marxista respecto a la cuestión del trabajo.

EL VISCERAL RECHAZO

El visceral rechazo que sentían por el militarismo, el ideal francés y, sobre todo, la forma en que lo practicaban y llevaban hasta sus últimas consecuencias, tampoco agradaba a la burocracia bolchevique. Y ello aunque su compromiso con la causa revolucionaria les condujera a protagonizar altercados, organizar cuerpos de autodefensa contra los ultranacionalistas franceses o dirigirse con ferocidad hacia los principales estamentos del país. Incluso la carta extremadamente insultante que los surrealistas Sadoul y Caupemme le envían al Sr. Keller, número uno de la Escuela Militar de Saint Cyr, fue reprobada por éstos y, en la carta que le dirigen denunciando su "conducta contrarrevolucionaria", así se lo hacen saber. Al Sr. Keller, ambos le acusaban de ser un sujeto que con el propósito de progresar en su carrera militar había cometido todo tipo de tropelías lo que, según éste, le permitía adivinar su aspecto físico. Sobre este dato dirán que "aún no tiene veinte años y vuestro rostro está cubierto de pústulas supurantes de servilismo, de patriotismo, de mierda y de abyección. Usa lentes y vuestra miopía es a causa de la lucha inútil contra el onanismo y por el trato continuo con curas, pederastas, oficiales, mayordomos (...)". La carta aumentaba el tono cuando confesaba ansiar el día en que los soldados se levantasen contra sus jefes, ya que ellos "colocarán al sol las sucias tripas de todos los oficiales del ejército francés". El texto concluía anunciando que "le azotaremos públicamente en la plaza de Saint-Cyr". Un sello en el interior de la misiva alentaba a ser contestada por el aludido. El resultado fue una condena de tres meses de cárcel para Sadoul. Inmediatamente, todo el grupo surrealista comienza a enviar al Sr. Séller cartas individuales

autoinculpandose en un intento por defender a Sadoul de la acción de la justicia. Desde entonces, la amenaza de su efectivo cumplimiento pendió sobre éste huyendo del país y entrando brevemente de vez en cuando para hacer pequeñas visitas. Mientras arrecia la tempestad Sadoul descuida su físico y se mete de lleno en frecuentes excesos.

La misma personalidad de Lenin chocaba con el programa de la revolución del espíritu surrealista. En efecto, distintos documentos y declaraciones (sus propias declaraciones o las de su viuda) demuestran el rechazo y desconfianza que las formas modernas producían en el líder soviético. Éste consideraba que no era admisible esa oposición contraria a lo antiguo, que había sido promovida ya por los futuristas rusos. Para él, lo bello debía conservarse y venerarse, aunque fuera antiguo, siendo el dinamismo y la radicalidad futurista de alguien como Mayakovski incomprensible. Por lo tanto, en Lenin vemos una tradicional forma de observar el arte, en donde se mantiene el concepto de obra de arte y de belleza artística. Bajo la óptica del Partido, el arte y la cultura debían subordinarse a los intereses de la revolución socialista.

El surrealismo nació de una parte importante del espíritu de Dadá cuando el dadaísmo empezaba a engendrar aquello que desechaba: la popularidad. No fue una mera continuación del dadaísmo, sino una nueva práctica que, obviamente (por su proximidad en el tiempo y porque muchos de los surrealistas habían sido dadaístas), tomaba muchos de los elementos defendidos por Dadá. No obstante, cuando la nueva y emergente vanguardia decide romper con el pensamiento visceralmente libertario de los dadaístas e imponer cierto orden, disciplina en las formas y teoría en las palabras, el surrealismo se sitúa alejado de Dadá. Para algunos dadaístas que no siguen a Breton existía control. No especificamente delimitado, pero control en forma de "equilibrio poético".

El objetivo seguía siendo el mismo y no era otro que el ya apuntado: la destrucción de la sociedad burguesa, el ataque y el derribo de sus valores. En este sentido, se debe advertir el error enorme que supone confundir esta evolución con un intento por crear o hacer arte, es decir, asumir el arte y la condición de artista. Ni los textos ni las acciones surrealistas pueden amparar esta interpretación sino justamente la contraria. La época más ortodoxa del surrealismo -cuando se adscriben al PCF- exhuma un asco por el mundo capitalista y sus instituciones de tal magnitud que se deberá esperar veinte años para que otro grupo de terroristas culturales (los letristas) pretenda igualarlo. Dadaístas y surrealistas fueron enemigos de su mundo, aunque las estrategias para esa vasta subversión cambiasen. Los surrealistas y el surrealismo plantearon su existencia como una forma de antiliteratura, una literatura que rechazó Breton por sí misma. La literatura y el libro como tales perdían su exigencia en el nuevo marco del que ellos partían

y, al igual que Dadá, plasmaron su actividad a través de un sinfín de octavillas, manifiestos, folletos, etc, materiales éstos que han permitido conocer la fuerza y el empuje que movió a dadaístas y surrealistas.

Con la llegada del surrealismo adquirió una gran importancia todo lo que era mágico, el simbolismo, lo aparentemente irracional. Según Breton, "todo depende de la libertad con la que esta imaginación consiga escenificarse sólo a sí misma". Era la mayor personificación de la espontaneidad de Dadá intentando indagar en las posibilidades de la imaginación y la creatividad, en el encantamiento del mundo, sin límites ni reglas, pero sin el mayor y más acentuado antiformalismo de las tesis dadaístas. No resultó casual, entonces, que los surrealistas practicaran la escritura automática para alcanzar estos fines, siendo la poesía la liberadora de ese mundo. Los "estados de ánimo", considerados como impulsos profundos, fueron los pilares del surrealismo, para el cual se elimina la separación entre consciente e inconsciente proyectándose el propio espíritu hacia el mundo exterior. Si el punk registraba sus canciones en apenas dos minutos (tan fugaces como concretas), el surrealismo quiso registrar ese estado de ánimo por medio de la poesía en forma de unión fortuita de palabras (collage de palabras recortadas de los periódicos...), lo cual ya había sido efectuado por los dadaístas. El arte punk, igualmente, hará uso de este tipo de técnicas de collage. Los surrealistas proponían una forma de lectura revolucionaria que permitiera, a través de asociaciones de palabras, conseguir una determinada reacción o sensación en quien las leía.

"Lo que nosotros hemos emprendido no ha de ser confundido con cosa alguna, ni puede ser reducido a la expresión de un pensamiento ni, menos aún, a lo que con razón es considerado como arte (...). Lo que nosotros emprendemos es una guerra. Ya es tiempo de abandonar el mundo de los civilizados y su luz. Es demasiado tarde para intentar ser razonable y culto, pretensiones éstas que nos han abocado a una vida carente de interés. En secreto, o no, hemos de transformarnos en otros completamente diferentes o dejar de ser".

George Bataille

Y si Bataille era capaz de afirmar que lo que ellos estaban emprendiendo era una guerra, el punk se unió a esta batalla. La imagen de los punks era extremadamente agresiva y ambigua. Parecían esperar una guerra o desear ser golpeados por los transeúntes, como Johnny Rotten que fue apuñalado en alguna ocasión por desconocidos en plena calle. Problemas de popularidad y de ser el personificador de esa ira. Símbolos anarquistas y esvásticas nazis removían a los ingleses a la hora del té. La propuesta estética punk era un claro desafío. Sus raíces se remontaban a la imagen del romántico y el modernista pero, más

concretamente, a los futuristas italianos, quienes fueron los primeros que defendieron el colorear el cabello de verde o amarillo. En el caso del "poeta del máuser" Mayakovski, está condensada esa actitud primigenia de enfrentamiento a los modos y las conductas burguesas en la forma de vestir.

Mayakovski solía llevar en sus apariciones públicas su particular y llamativa blusa amarilla, que entonces era un distintivo de su procedencia rural y campesina que desentonaba con la seriedad de los trajes oscuros de los burgueses. "Mi mayor placer es presentarme con mi blusa amarilla en una reunión de personas elegantemente vestidas, haciendo resaltar su noble modestia y su distinción sobre los convencionales trajes de ceremonia", dirá en torno a 1914. Esta imagen provocativa, tomada del tradicional chaleco rojo romántico, se encuentra también en Baudelaire quién constantemente cambiaba de imagen, aunque siempre conservando la provocación.

La frecuente alusión a la violencia hizo que surrealistas y dadaístas estuvieran bajo contínua sospecha policial, recibiendo insultos y desaprobaciones de toda índole que, en palabras de Marinetti, hacían que sintieran al público vivo sin tener que soportar los tediosos aplausos que significaban "algo mediocre, soso, regurgitado o demasiado bien digerido".

"Sumisión, podredumbre, miseria, Iglesia, superstición, engañifa" fueron las palabras que adornaban el cuchillo con el que el pintor surrealista boliviano Benjamín Mendoza y Amor intentó acabar con la vida del Papa Pablo VI durante su visita a Filipinas. Corriendo tras el choche papal fue reducido por un nutrido grupo de guardaespaldas que detuvieron violentamente la acción. "Sólo traté, a través de mi acto, de denunciar la hipocresía e ignorancia de la religión representada, obviamente, por Pablo VI. No soy comunista, ni pertenezco a ningún grupo de ultraderecha. Actué sólo (...)" fueron los comentarios que el pintor realizó inmediatamente de ser detenido. El viaje de Pablo VI se había efectuado no exento de polémica cuando se negó a escuchar las voces más críticas de la Iglesia que pedían un acercamiento a los pobres y a los teólogos de la liberación. La acción fue defendida públicamente por el Grupo Surrealista de Chicago. La mítica banda tinerfeña de punk, Escorbuto Crónico, ensalzando esta vez el frustrado intento de asesinato sobre otro Papa, Juan Pablo II, expresaba en una canción su deseo de querer "ir a Roma a matar al Papa", asegurando que, en esta ocasión, no fallarían: "yo paso de pistolas, le tiraré una bomba, de siete megatones en el centro de la mamona". Dadá empujaba cada una de estas palabras y se manifestaba contra la ideología cultural de su tiempo.

En palabras de Huelsenbeck, "Dadá hace una especie de propaganda anticultural, por honradez, por asco, por el más profundo

disgusto ante la afectación y solemnidad del burgués aprobado intelectualmente". El magnicidio era un acto desesperado y su ejecutor era frecuentemente detenido ante el escarnio público y ajusticiado o encerrado de por vida. La figura papal representaba la imagen del viejo mundo. El dadaísta "era el individuo más libre de la tierra" (Huelsenbeck), tan libre como para pintar "El hachis es el opio del pueblo" (King Mob) en la entrada de una iglesia londinense y que, tras ser fugazmente borrada, fue reemplazada por otra que decía "Mira la pared, es blanca de nuevo". Ese tipo de información era distribuida por los *mobbers* (miembros de King Mob) en las frecuentes manifestaciones contra la guerra que sacuden el año de 1968.

Futuristas y punks, dadaístas y surrealistas, no buscaban la aceptación del público. Ni mucho menos. Su acción estaba condensada en lo efímero y fugaz. Se agotaba a sí misma. Este desacuerdo con las formas vulgares en el mundo de la cultura pueden llevarnos a hacer un viaje en el tiempo que comienza, como ya hemos señalado, en el estreno de *Hernani* de Victor Hugo y concluye con el primer concierto que los Sex Pistols ofrecen en el St. Martn´s School of Art.

En enero de 1910 Marinetti y los suyos ofrecen el primer teatro futurista en una ciudad fronteriza con Austria. En el acto, aprovechan para arremeter contra Austria, país al que incitan a barrer del mapa con la fuerza de la metralla, claman contra el arte, la burguesía y la comercialidad. La velada acaba con la policía tomando posiciones y una carta formal de repulsa que es enviada por el consulado austriaco al gobierno italiano a causa de la actitud de los futuristas. Se les pide una explicación y ellos aceleraron la marcha. Los policías austriacos son ya "urinarios ambulantes" y, cuatro años más tarde, ya estaban en el Teatro dal Verme de Milán en donde hacen trizas y luego incendian una bandera austriaca. Mientras tanto, en la calle se suceden los disturbios. Cuando los futuristas son interrogados por las razones de tal acción responden que lo habían hecho como violento gesto contra "las familias de peces gordos que lamen su helado".

Los surrealistas se sintieron atraídos por la antropología, la organización y culturas primitivas y el arte africano. Con el primitivismo, el surrealismo encontraba la desinhibición frente a la cultura occidental. Partiendo de este interés, Breton o Artaud mantuvieron contacto con indios y sociedades primitivas en ese intento por indagar en la espontaneidad y el simbolismo de las culturas más antiguas e inaccesibles.

Durante la década de los treinta el encuadramiento de los artistas radicales en el movimiento cultural antifascista de corte bolchevique alcanzó, como hemos apuntado, a los surrealistas. En efecto, bajo este fenómeno se produjo una gran escisión entre los mismos, ya que era algo muy distinto firmar un manifiesto contra el fascismo y otra

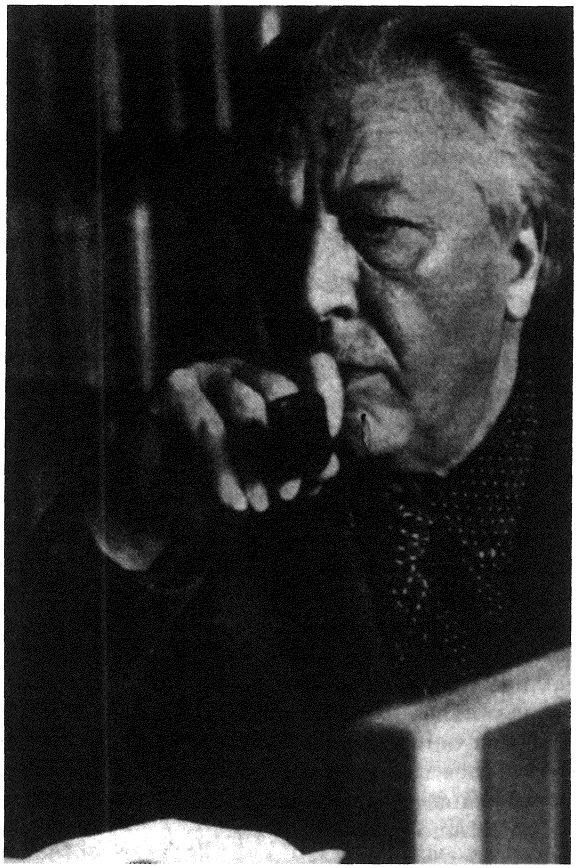
bien distinta adscribirse a un determinado partido político proletario. El Partido Comunista será el gran beneficiario de esta crisis y el ingreso en dicho partido se consuma, todo ello a pesar de que en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930) se rechazaba la disciplina de partido y las reglas que comportaban el ingreso en un partido político. Para algunos, surrealismo y comunismo eran absolutamente incompatibles, a pesar de que ambos proponían la revolución.

No obstante, el surrealismo ya había logrado extenderse notablemente y Aragon visitó varias ciudades españolas como Barcelona o Madrid. En la isla de Tenerife, Breton pretendió, quizás, buscar el eslabón perdido, los rastros de una sociedad aborigen, motivado por su interés en los ritos tribales; el mismo ímpetu que le condujo a la antropología y a indagar en ciertas tribus, como el viaje que en 1945 realiza a Nuevo México y Arizona a fin de estudiar los ritos de los indios Hopi. Pero fue en Madrid en donde la visita a la célebre Residencia de Estudiantes por parte de Aragon produjo una fuerte impresión en varios de sus residentes, son los casos de Luis Buñuel, Dalí o Lorca, futuros representantes todos ellos del surrealismo en España, tras presenciar una provocadora y potente conferencia. En el caso de Buñuel (1900-1983), el surrealismo influenció una forma concreta de hacer cine y sus famosas secuencias -como la que muestra una cuchilla cortando un ojo humano- fueron utilizadas, incluso, como tortura en interrogatorios policiales. Avatares de la historia, incontrolables por otro lado.

A pesar de ello, será sin duda alguna París (una vez más) la ciudad que más inspiraría a los surrealistas y también la ciudad en la que se produce la gran escisión. En el surrealismo, el apego al partido bolchevique aconteció en un momento en el que, a pesar de que el mundo estaba al borde del colapso por el acecho de las tiranías, un sector del movimiento revolucionario había comprendido ya que nos encontrábamos en medio de una revolución traicionada, desfigurada y burocratizada.

Junto al antiestalinismo siempre declarado de Breton, otros como Buñuel hicieron una defensa a ultranza de la figura de Stalin, cuando ya a muchos no les cabía duda alguna de las formas autoritarias de éste y cuando Buñuel ya se encontraba alejado del grupo surrealista. Creyendo en la maldad innata del ser humano, consideró Buñuel que el líder ruso no tuvo otra opción que gobernar con mano de hierro, haciendo uso del más pérfido control y de la represión más cruenta.

Esta tendencia de intentar reconducir la práctica del antiarte a los partidos de izquierda, fue también apoyada -décadas más tarde- por otros representantes de la vanguardia como el artista fluxus Flynt, de ideología marcadamente comunista, enarbolando una cruzada contra el imperialismo cultural.



André Breton durante los sesenta

"Entre diversas invitaciones, el surrealismo se las resolvió en una invitación al riesgo -al gallardo riesgo- de la libertad imaginativa. Los jóvenes de entonces se echaban, en efecto, al campo, y a campo a través desbordaban su imaginación (...). Por una u otra senda, aquel cultivo de la imagen, profunda hasta sus raíces irracionales, iba más allá del juego arbitrario y podrá revelar al hombre, libre en su vraie vie -como quería Rimbaud- . Los ojos de hoy, miopes acaso, perciben mal aquellos poemas y los creen ejercicios formales. Si el lector se acerca, descubre lo que son: irrupciones de vitalidad"

Jorge Guillén, 1970.

La presencia y la difícil personalidad de alguien como Dalí -quien dirá que "la diferencia entre los surrealistas y yo es que yo soy un surrealista"- pronto dio lugar a una complicada convivencia con el surrealismo y con los surrealistas, contribuyendo a ello su gran narcisismo y sus regulares delirios que se expresaban en su práctica de lo que él denominó la "paranoica crítica". Los enfrentamientos entre Dalí y Breton sufrieron su punto máximo con el interés que el primero decía tener por Adolf Hitler, un interés que él calificaba incluso de admiración. Aún así, Breton fue uno de los mayores defensores de aquél joven que cuando llegó a París se sintió perdido, su aspecto físico era endeble y su posición económica alta (al igual que René Char, Buñuel o, sobre todo, Tzara). Esa defensa pasaba por la constatación de la validez de Dalí para el surrealismo cuyo arte, decían los surrealistas, era "el más alucinatorio que conozcamos hasta el día de hoy", concluyendo que éste "constituye una verdadera amenaza". Los cuadros de Dalí habían impresionado al grupo de la misma forma que lo habían hecho los collages de Max Ernst. Esto no le preocupaba en absoluto a Dalí, ya que se defendía con la argucia de que el surrealismo defendía la libre manifestación del inconsciente sin que interviniera en éste ni la moral ni la ética. Por lo tanto, el surrealismo y los surrealistas no podían condenar aquello que, para ellos, era incondenable, ya que el repudio de éstos hacia la actitud de Dalí era el repudio a su misma teoría. Así, si Dalí tenía sueños con Hitler era algo no censurable, ya que él únicamente lo que hacía era transcribirlos.

Evidentemente, estas explicaciones no contentaron a casi nadie y menos aún a los surrealistas más comprometidos políticamente con el socialismo, como Péret, que lucharía como voluntario de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española y que, tras ser detenido y encarcelado en Francia por sus actividades revolucionarias, logró escapar. Una vez que Péret consigue huir y los nazis toman Francia, éste acude junto a los surrealistas en Marsella, quienes estaban ya siendo vigilados por las autoridades colaboracionistas de Vichy.

De este modo y por su poca condena expresa al totalitarismo fascista, fue expulsado tácitamente del grupo (Dalí, simplemente, no acudió a ninguna reunión posterior) y, lo que para el grupo surrealista tenía de vehículo artificial el coqueteo con el absurdo, él lo asumió como una forma de vida hasta su muerte. Y, todo sea dicho de paso, la poca simpatía que hacia él sentía el resto del grupo, se acentuaba en Paul Eluard, toda vez que la mujer de éste cayó en los brazos de Dalí.

Curiosamente, Dalí fue de los pocos surrealistas que realizaron obras pictóricas de temática explícitamente comunista como el cuadro *Evocación de Lenin*, pero será con el ambiguo *El enigma de Guillermo Tell* cuando los surrealistas comunistas explotan en forma de desagrado hacia la visión de Dalí. ¿Qué había sucedido para este generalizado

rechazo? Dalí había pintado a un Lenin sin pantalones y con una gran nalga que descansaba sobre una muleta. Podemos comprender la reacción de los comunistas defensores del realismo socialista ante ese ejercicio de arte totalmente libre e indisciplinado. No obstante, Dalí siguió vinculado al surrealismo (inevitablemente) y a los surrealistas, quienes lo consideraban un individuo único, hasta que sus abiertas simpatías por el franquismo desembocaron en la absoluta ruptura. Podemos, en esta línea, evocar la imagen de Dalí vestido de buzo pronunciando una conferencia en Londres (1936) o preparando junto a los surrealistas la Exposición Internacional Surrealista (1938). Sus explícitas declaraciones a favor de Franco, en los últimos momentos de la guerra civil española, hicieron que éste sufriera, inevitablemente, el escarnio por parte de los surrealistas. Paradójicamente, el ala políticamente más radical encabezada por Breton fue la que consideró (en un primer momento, tras sus comentarios y sueños sobre Hitler) que Dalí seguía siendo un individuo rebelde cuya aportación se situaba en la esfera surrealista durante el juicio realizado a éste, mientras que el grupo de pintores son los que más presionaron para su desvinculación absoluta.

Hemos ya advertido de la entrega que muchos surrealistas practicaron con el antifascismo. Las imágenes son muchas. Surrealistas como Mary Low (actual colaborador del Grupo Surrealista de Chicago) o Juan Brea, junto a muchos otros, acudieron a España en la lucha contra el fascismo, estando vinculados a las Brigadas Internacionales o al POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista, organización que junto a CNT compartió su disidencia hacia el estalinismo y el ejército regular, así como sufrieron una cruenta represión).

También Picasso se afilió al Partido Comunista Francés en 1944, pero tampoco lo tuvo fácil, siendo objeto de investigaciones por los servicios de inteligencia americanos. Picasso nunca fue bien visto por los soviéticos, que lo consideraban casi como un producto occidental. Sobre Picasso y su militancia política Dalí añadirá, sorprendentemente, que "Picasso es comunista, yo tampoco". A pesar de ello, la incorporación de Picasso al PCF fue apasionada:

"Mi adhesión al Partido Comunista es el resultado lógico de mi vida entera. Estoy feliz al decir que no he considerado jamás la pintura como un arte de placer, de distracción... estos años de terrible opresión me han aportado la prueba de que no sólo debo luchar con mi arte, sino con todo mi ser. Estaba impaciente por encontrar una patria, siempre he sido un exiliado, pero, actualmente, he dejado ya de serlo; antes que España pudiese por fin acogerme, el PCF me ha abierto sus brazos; he encontrado en él lo que más estimo, los más grandes sabios, los más grandes poetas, y todos estos bellos rostros de parisinos en armas que he visto durante estos días de agosto, me he encontrado entre mis hermanos".

Pero Picasso no fue un aguerrido militante, ni mucho menos, y son complicadas de localizar declaraciones suyas acerca de la Unión Soviética o el realismo socialista. El malestar que provocaba la poca disciplina y fervor de Picasso entre los más adeptos al Partido, dio lugar a un curioso suceso. Cuando publicó en *Les Lettres Francaises* su boceto de Stalin, muchos importantes cargos estallan de rabia. Había tenido la "osadía" de representar a un Stalin joven, pletórico y alejado antagónicamente del padre ideológico y serio que difundía el Partido. El mismo Louis Aragon, director de la periódico, publicó una nota en la que expresaba su profundo disgusto por el retrato, lo que produjo un alud de cartas de militantes que se expresaban indignados y consternados, ante lo que Picasso respondió diciendo que "es posible que no haya gustado. Yo hice lo que sentía, porque nunca he visto a Stalin. Me concentré en el parecido. Parece que no gustó...".

La historía de Picasso y el ideario rebelde merece ser tenida en cuenta. El orígen de las ideas políticas de Picasso se remonta al anarquismo barcelonés, mayoritario y muy activo entonces, ya que frecuentaba círculos libertarios. De hecho, sus primeros dibujos muestran a obreros anarquistas en una renunión política o a un obrero leyendo un periódico ácrata. El mismo Picasso creó un periódico modernista antiburgués influido por las ideas libertarias llamado *Arte Joven*. Pero sera la detención y posterior asesinato del famoso anarquista Francisco Ferrer i Guardia, creador de la Escuela Moderna, un suceso que le marcará profundamente. Ferrer se había ganado el odio hacia la Iglesia a causa de haber forjado un completísimo ideario acerca de una Escuela Moderna ajena, por supuesto, a la influencia católica sobre los niños. Ya en 1906 fue acusado de ser cómplice en un intento de asesinato sobre los Reyes de España, algo de lo que fue absuelto. La tela de araña se estaba tejiendo alrededor de Ferrer y, tres años más tarde, era nuevamente detenido como instigador de una revuelta y huelga general en Barcelona, siendo fusilado por ello, a pesar de la vasta oleada de protestas que sacuden el mundo entero.

Desde que Trotsky había sido expulsado de Moscú por los estalinistas, el Partido Comunista Francés comenzó a mantener una abierta aversión hacia el grupo de surrealistas, tradicionalmente adscritos a Trotsky. El desarrollo de los sucesos no deja de tener un aspecto tan funesto como reaccionario. Inmediatamente, la Oficina Internacional de la Literatura Revolucionaria en Moscú decidió iniciar una férrea vigilancia hacia Breton y su grupo, los cuales debían purgarse o ser expulsados por haber cometido la alta traición de su admiración por Trotsky. Un telegrama llegó hasta las manos de Breton; su contenido era claro y rotundo. Ante la pregunta enviada desde Moscú sobre qué harían si el mundo imperialista declarase la guerra a la revolución bolchevique, los surrealistas contestaron que "nuestra

posición estará acorde con las directivas de la Tercera Internacional, así como con la posición de los miembros del Partido Comunista Francés". El cambio de nombre del órgano de expresión surrealista por el de *El surrealismo al servicio de la revolución* condujo también a un explícito proselitismo político, incluyendo también en sus páginas fotografías de contenido político por vez primera. Aún así, la ortodoxia deseaba fervientemente quitar de en medio a los surrealistas.

En 1932 la aventura del surrealismo y su adhesión al PCF había terminado, al menos para Breton, quien un año más tarde es expulsado del partido, pero no para otros como Louis Aragon, Pierre Unik o Georges Sadoul. Pero fue, sobre todo Aragon, el mayor adepto, el más fiel, el de mayores méritos a la doctrina del estalinismo. Su ciega conversión le hizo purgarse de su vida alocada en los tiempos del surrealismo, del caos y la negación. Era el tiempo de confesar sus pecados ante los comisarios, los autos de fe, olvidar la rebeldía anárquica.

Louis Aragon, uno de los grandes del surrealismo, sometido a la jerarquía y el dogmatismo de su pertenencia al Partido Comunista (tras ser inicialmente rechazado por éste por su escasa ortodoxia), abandonó a los surrealistas, de quienes renegó públicamente, considerando que textos surrealistas como el Segundo Manifiesto Surrealista eran contrarios a las ideas comunistas, lo que provocó malestar entre Breton y los suyos.

Aragon se sintió fascinado por sus ahora nuevos compañeros de viaje como el célebre Henri Lefebvre o Paul Nizan. Desde entonces, dedicó su trabajo a realizar aburridos himnos en honor de Lenin y de la URSS que, obviamente, desde el punto de vista surrealista, resultaban aborrecibles por completo. En su obra estuvo siempre presente su amada Elsa Triolet y una profunda melancolía. Es necesario dejar presente la curiosa relación de Elsa Triolet y su compañero Louis Aragon, con la tormentosa relación de Lili Brik y el apasionado Mayakovski. La pareja de Aragon tenía una estrechísima relación con Brik (Elsa Triolet era la hermana pequeña de Lili Brik) y, en cierta medida, el primer periodo de Aragon guarda una estrecha relación con el ideal de Mayakovski, aunque cabría poner en duda la reacción de Aragon ante la aguda y crítica opinión expresada por Mayakovski en sus últimas obras y declaraciones -antes de suicidarse- sobre la burocracia estalinista, la censura y el control sobre el arte y la cultura. Su relación amorosa con Elsa Triolet guarda una gran relación con su conversión progresiva y determinante hacia la disciplina de partido. No es casual que cuando Aragon acepta las acusaciones de desviación por parte de los estalinistas en 1930 en Moscú hubiera éste acudido a ver a Triolet. Lo que allí ve y siente lo marcará para siempre.

La ruptura de Aragon con Breton fue muy agria. La amistad entre ambos se remontaba a mucho tiempo atrás, concretamente a 1917,

cuando ambos trabajaban juntos en el Hospital de Valde-Grace. Eran tiempos dulces para ambos, jóvenes y sumidos en la cruzada del *avant-garde*, disfrutando de largos y apacibles paseos en los que hablaban apasionadamente sobre Arthur Rimbaud o Alfred Jarry.

"Tenemos toda la razón. En primer lugar arruinaremos esta civilización en la que estáis amoldados como el fósil en la pizarra. Mundo occidental, estás condenado a muerte. Somos los derrotistas de Europa, tened cuidado o mejor no: reíd aún. Pactaremos con todos vuestros enemigos (...) Todas las barricadas son buenas, malditas todas las trabas a nuestra felicidad. Judíos, salid de vuestros guetos! Hambre para el pueblo con el fin de que conozca el sabor del pan de la cólera!".
Louis Aragon

Llamados a filas por el partido, Aragon y Sadoul se reconocieron culpables de haber realizado su actividad fuera del control del partido, de disentir y oponerse a los intelectuales franceses adscritos al aparato y, sobre todo, haber actuado en el seno de ese grupo surrealista tan detestado por los burócratas bolcheviques. Esta purgación llevaba implícita su condena a cualquier aportación positiva al ideal revolucionario que viniera de Freud o del trotskismo y renegaban por completo del *Segundo Manifiesto del Surrealismo*. Absortos en el clima de control y presión de Rusia, adonde acuden con el fin de pronunciar una conferencia y asistir en calidad de delegados en un congreso internacional, prestan sus firmas a la infamia y su voluntad será ratificada en los años venideros. Traición resulta una palabra tentadora, sin duda alguna acertada para describir el asunto de Aragon, Sadoul y el surrealismo. La ruptura estaba consumada.

Con el realismo socialista se trató de hacer uso del arte para representar triunfante al sujeto de clase (el proletariado y los trabajadores), mientras que años más tarde una nueva generación de artistas comprometidos harán uso del arte como arma para criticar el poder y los mismos sistemas de representación social. Para Breton y el grupo surrealista que lo acompañaba, el realismo socialista era un monstruo detestable, sobre todo una vez que, tras la expulsión del Partido, abrazan el trotskismo por completo, lo cual era algo inaceptable para los estalinistas, que veían a Trotsky como un espía, un traidor y un fascista enemigo del comunismo. Stalin era inaceptable para los surrealistas, menos para Aragon y unos pocos que practicaban su adoración, así como la disciplina de partido era considerada una barrera insuperable con vistas a un proyecto emancipador; un arma para la alienación. De este modo, Aragon necesitaba limpiarse del contagio de las ideas libertarias y del desorden surrealista y, desde su adhesión al Partido, ofreció una vida correcta, de perfecto bolchevique, austera e intocable en su decoro. Este gran desencuentro con los surrealistas se expresó en

durísimos textos que éstos realizaron sobre Aragon como el que llevaba por título *Payaso* escrito por Eluard.

¿Cuál fue la postura de los anarquistas frente al realismo socialista? Su actitud fue de gran rechazo, no sólo por su natural oposición a todo poder y autoridad (lo que conducía, obviamente, al aborrecimiento de los países comunistas), sino por su concepción del arte como opuesto siempre al poder. El arte libera y el poder domina, controla y, bajo este punto de vista, anarquistas y surrealistas convergen en una postura común. Ello no condujo a que se opusieran a la propaganda política a través del arte, ya que existen muchos ejemplos de lo contrario: desde el cartel propagandístico anarquista en la Guerra Civil española hasta el anarquismo proselitista de bandas punk como los ingleses Crass y los primeros Chumbawamba o los escoceses Political Asylum, sino que defendía su independencia del poder y su adscripción a la política secreta de las catacumbas, a las reuniones clandestinas, a la acción directa, a la pública labor cultural. Era una cuestión de estrategia y de, llegado el caso, agallas.

Anarquistas como Proudhon acuñaron la idea de "arte en situación", es decir, arte generado y creado por los acontecimientos históricos, utilizado para expresar la cólera, la miseria o el malestar social, mencionando los cánticos libertarios de los presos en las cárceles del siglo XIX como antecedente remoto, música que fue prohibida porque unía a todos los que habitaban en las galerías, otorgándoles confianza y autoestima.

El arte, decían los anarquistas, debía ponerse al servicio mismo de la revolución, pero la diferencia insalvable era el hecho de que los defensores del régimen soviético consideraban que la revolución ya estaba hecha y que el arte debía servir para defenderla de la reacción.

Los anarquistas protestaban contra los gurús y especialistas de las ideas revolucionarias en forma de comisarios culturales o de pseudointelectuales. Es posible, entonces, imaginar la conversación que hubiera acaecido entre el surrealista Louis Aragon y Bakunin; es de suponer que su enfrentamiento hubiera sido irreconciliable aún a pesar de la radicalidad de Aragon plasmada en su *Frente Rojo* ("Fuego sobre los osos amaestrados de la socialdemocracia", reza uno de sus pasajes). Ambos, unidos por la idea de hacer la revolución, consideraban el arte desde puntos de vista opuestos, tan antagónicos como insuperables. El contenido de *Frente Rojo* provocaría en Francia tal malestar entre las autoridades que su autor fue condenado por incitar a la violencia y a la insurrección armada, aunque la pena sería finalmente suspendida.

El surrealismo, en estos momentos, se encontraba enfrentado, dividido, aunque Breton intentase por todos los medios ofrecer una imagen de aparente unidad, llegando a publicar el poema de Aragón (aunque dirá que el texto no contribuía a la liberación del espíritu del

surrealismo por su adscripción a ultranza bajo el estalinismo), pero con la inclusión de críticas a la política estalinista la amistad entre ambos era un imposible. La crítica era algo que Aragon no toleraba y respondió desacreditando a Breton. Inclusive, hemos de entender que los surrealistas, el mismo año en que fueron expulsados, se integraron en la Asociación Internacional de Escritores Revolucionarios, como un ejemplo más de su compromiso, pero también la abandonaron. El desencuentro puede que fuera amplificado por el hecho de que Aragon, como ya hemos apuntado, se enamoró en Rusia de Elsa Triolet, alumna de Maxim Gorki y, por el hecho de haber tenido la oportunidad de conocer -antes de su trágico suicidio- al carismático Mayakovski. Cuando ya Breton se desligaba del PCF, Aragon reafirmaba su estalinismo a través de un nuevo periódico de agitación llamado *Commune*, como vocero de la Asociación de Escritores Revolucionarios, adscritos, lógicamente, a Stalin. Curiosamente, el nuevo periódico tenía entre sus redactores a antiguos y convencidos anarquistas, como al pintor Paul Signac.

La historia corría a velocidad de vértigo. Hubo una guerra, muchos sueños de esperanza y tantísimas derrotas. Los enfrentamientos entre los surrealistas y los miembros de la Internacional Situacionista fueron, varias décadas después, frecuentes y bien conocidos. El surrealismo, habiendo ya perdido a buena parte de su histórica militancia y la rebeldía incontrolable de su primera época, se había convertido a finales de los cincuenta en objeto de culto y esnobismo para muchos. Aún así, los surrealistas franceses estaban trabajando junto a círculos libertarios.

Los situacionistas calificaron, entonces, al surrealismo de "completamente aburrido y reaccionario", afirmando que ningún proyecto emancipador puede decirse haber triunfado sin haber revolucionado la sociedad. Aún así, los letristas y situacionistas consideraban el surrealismo como un programa de acción mínimo y su actividad es deudora, en gran medida, de las formas y gestos del surrealismo parisino. En este sentido, la derrota de un proyecto de transformación del mundo era evidente, lo mismo que sucederá con la Internacional Situacionista y su imposibilidad por modificar las condiciones existentes a finales de los sesenta, de impedir el fenómeno de la recuperación y de ofrecer un programa adaptado a la nueva realidad tras el maremoto sesentayochista.

Estos enfrentamientos entre letristas/situacionistas y surrealistas habían comenzado algún tiempo antes, alcanzando un punto de inflexión con la celebración conjunta de un homenaje al venerado Rimbaud, cuando el evento termina entre numerosos insultos y descalificaciones mutuas. Aún así, Debord colaboró con la revista surrealista belga *Les Levres Nues (Los labios desnudos)* durante varios años y sobre

este asunto volveremos más adelante. La existencia de alguien como el surrealista belga Paul Nougé ejerció una notable influencia sobre Debord y sobre buena parte del ideario de la Internacional Situacionista. Se da el hecho de que la postura de Nougé era la de un surrealismo que transformase la vida cotidiana pero sin interesarse por otras cuestiones como el automatismo o el azar. Su línea podría coincidir con cierta forma de praxis política expresada por Debord quién, obviamente, fue notablemente influenciado por los surrealistas y el surrealismo. Precisamente, en Bélgica el surrealismo contó con la aportación brillantísima de René Magritte, quien hubiera descalificado duramente a Breton, buscando en sus cuadros el desconcierto y la interrogación en el espectador.

"El perjuicio de las palabras marchitadas por el uso, el letrismo eleva a una nobleza estética la bajeza del ruido de las palabras, el cual representa, no obstante, los arcanos de la comprensión".

Isidore Isou

A pesar de ser considerado como el Papa del surrealismo y de la vanguardia artística, André Breton en 1950 rechazó la adulación que, desde la Administración francesa, le fue brindado en forma de un premio a su nombre, algo que, por el contrario, sí hizo Max Ernst cuando recibió el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia. Breton no será indiferente a esta "traición" afirmando que Ernst "se había prestado a un compromiso con las potencias del dinero".

LA HISTORIA DE LAS VANGUARDIAS

La historia de las vanguardias no fue, en modo alguno, pacífica. Al igual que en todo movimiento que se precie, hubo siempre un grupo de malditos, proscritos e impopulares personajes.

Antonin Artaud, quien nació "de sus obras y no de su madre", fue uno de estos, alguien único e irrepetible. Su creación empieza cuando a los 24 años cayó enfermo e inició un tortuoso camino por hospitales y manicomios. En 1927 fundó el teatro de Alfred Jarry. Su adhesión al surrealismo hizo que fuera expulsado de éste cuando no aceptó el camino que Breton estaba imprimiendo al movimiento en su interés por militar en el Partido Comunista. Este desencuentro es habitual y recurrente en discusiones sobre el papel de Breton, el camino que en un momento dado tomó el surrealismo y la anarquía de Artaud.

Artaud, al igual que un sector de los futuristas, letristas y situacionistas, supo ver la corrupción de un arte adherido sin preguntas al Estado, aunque este poder residiera en un lejano país como la

Unión Soviética. Algo que jamás aceptó Artaud fueron los derroteros que el surrealismo del grupo de París tomaba al entrar en el PCF. Esta decisión costó al grupo la huída de alguno de sus miembros más notables, entre los que estaba Artaud a quién, por otro lado, resulta difícil imaginar compartiendo reuniones en el círculo bolchevique.

A pesar de que en ningún momento Breton y los que lo siguieron aceptaron el control del bolchevismo sobre la creación surrealista Artaud consideró un manifiesto error la decisión tomada.

Por eso, cuando es expulsado del grupo escribe un brillante texto titulado *A plena oscuridad o el bluff surrealista*. Artaud representaba, como casi nadie, el individualismo, el asco dadaísta y el desprecio por cualquier organización que tenga unas reglas de entrada y aceptación. Su desprecio era inabarcable, tanto como para afirmar que "todo lo escrito es una porquería". De esta manera, dirá que aquello que lo separaba de los surrealistas era que "ellos aman la vida tanto como yo la desprecio". Aún comulgando con la teoría surrealista, veía el nuevo rumbo de adscripción militante al comunismo como un engaño, una farsa, un apego a lo que él llamaba "mundo de las apariencias" y, de este modo, daba por finalizado el surrealismo, ya que estimaba que el surrealismo era inequívocamente igual a la revolución total, acusando, entonces, de sectarismo a los surrealistas supervivientes. A pesar del giro del surrealismo, considerará que su postura no era aislada, sino que tenia de su lado "a todos los hombres libres, a todos los revolucionarios verdaderos que piensan que la libertad individual es muy superior a cualquier conquista obtenida en un plano relativo". Para Artaud, los sucesos eran la personificación del *art cop, cop artists*, expresión ésta que que se atribuirá al pop art más tarde.

"Queremos proclamar nuestra total separación, en el sentido de incontaminación, con las ideas que forman la base de la civilización europea, basadas a su vez en los principios intolerables de necesidad y deber.
Aún más que el patriotismo, que es una forma común de histeria, nos sentimos asqueados por la idea de pertenecer a un país que es más bestial y menos filosófico de los conceptos a los que nos vemos sujetos.
Somos barbaros, indudablemente, desde el momento en que una cierta forma de civilización nos da asco (...). Lo único que deberá verse en nuestro comportamiento es la confianza absoluta que tenemos en un sentimiento que es común a todos: el sentimiento de rebelión, sobre el que se basa todo lo que posee algún valor..."

Declaración surrealista, 1925

Artaud había plasmado en *A propósito del suicidio*, su voluntad

firme de llevar a cabo su propia muerte voluntaria señalando que "antes de suicidarme quiero que se me asegure que me suicidare, quiero estar seguro de la muerte". Por eso, representó como nadie cierta actitud existente en el movimiento punk más primitivo y nihilista: el suicidio como último acto de dominio de sí mismo y como expresión de supremo rechazo social. Son los vestigios de grupos de anarquistas que, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se abalanzaban sobre monarcas y zares, sonriendo, sabiendo de una muerte segura y detonándose junto a las bombas. El suicidio, entendido así, era el camino al que la sociedad conducía al inadaptado, al desafortunado en grado extremo, a la víctima de la locura del mundo moderno, al *outsider*. Su significado tenía algo que ver, al menos para Artaud, con el desprecio de quien no cree en reglas de tipo subliminal y religioso. "Quiero tomarle la delantera a Dios", era -por principio mismo- una batalla perdida, una comparación imposible. Sin libertad en la vida, la muerte era la máxima y más completa decisión, la más auténtica y propia de uno mismo. Y la muerte llegó para Artaud en el año 1948, dos años después de salir del asilo de Rodez y justo cuando un joven llamado Isidore Isou proclamaba en París que él y sólo él iba a cambiar la poesía en nombre de un letrismo aún desconocido. Si cuando Artaud se quitó la vida ya se encontraba reconciliado con Breton, los letristas -nuevos herederos de la vanguardia- pretenderán acentuar la herida y negar al ideólogo, destruir al padre.

Esa ruptura formal y vital de Artaud encontró su reflejo en la genialidad del protosurrealismo satírico de Alfred Jarry. Jarry, aunque repudiado por los situacionistas bajo la acusación de implantar "una nueva religión", desarrolló la ciencia de la Patafísica llamada "la ciencia de las soluciones imaginarias".

Tras la Segunda Guerra Mundial, concretamente en 1948, se creó el Colegio de Patafísica de París, en donde se desarrolló esta ciencia "de la observación, de la que los exaltados pueden deducir un arte de vivir" (Noel Arnaud). Su práctica reveló una creencia devota en la espontaneidad, el juego y el humor, aunque con escasas posibilidades de plasmar éstas en la vida cotidiana. No obstante, existe unanimidad en que el teatro y la aventura emprendida por Jarry fue el primer ejemplo de teatro de vanguardia, el antecedente del teatro del absurdo y de un arte escénico absolutamente demoledor.

A pesar de ello, el teatro futurista ya había incorporado alguno de los elementos propios del teatro de Jarry. Hemos de tomar en consideración que, en los últimos años del siglo XIX, el público habitual del teatro era la burguesía y en el París de entonces -lugar en el que Jarry emprendió su hazaña- la pequeña burguesía solía acudir al teatro movida por el interés de contemplar algo ameno, divertido, dignificador de su propia condición social admitiendo, únicamente, tolerar

cierta heterodoxia en pequeños aspectos de la trama o de la puesta en escena. Su campo de acción era algo estudiado por Alfred Jarry, quien había leído los clásicos del momento, algo que le había producido un enorme aburrimiento. Sus miras se dirigían hacia los espectáculos circenses o los music-halls, los gags o el mundo de las marionetas, en donde la sátira y lo grotesco se conjugaban de forma veloz. Bajo este panorama, Jarry contuvo el aliento, se preparó para el ataque y expuso su propia "explotividad", es decir, arrojó una bomba sobre el público. Su gesto se tradujo en graves escándalos que persiguieron la representación de su personaje Pere Ubu, un personaje que iniciaba su actuación al grito de "mierdra!".

"Ubu es un conde papal, por supuesto. Ubu no concibe los ferrocarriles sin pensar en su posible beneficio. Ubu utiliza a sus enemigos. Ubu oprime el imperio colonial, lo tiraniza. Ubu, feroz sin sutileza, no es en verdad cruel; su maldad es más bien violencia. Ubu es una genial inteligencia intestinal. Como lo diría Jarry, gobierna con sus instintestincts"

Programa de la representación de "Ubú encadenado" (1937)

Ubu es Jarry y Jarry es Ubu en un binomio que recuerda a Chaplin y Charlot. En efecto, para comprender la personalidad de Jarry y sus intenciones se debe atender a la finalidad de un individuo/personaje ficticio, aunque real, como Ubu.

Ubu había sido creado a partir de la aversión que el joven Jarry sentía por su profesor de física. De este modo, cuando la obra *Ubu Roi* se estrenó en el Theatre de L´Oeuvre, algunos críticos que cubrían el evento perdieron su puesto de trabajo por lo que posteriormente escribieron sobre lo presenciado aquella noche. Estupefacción, sonrojo, gritos. Ubu era un cúmulo de frases incomprensibles, exabruptos, insultos, gags cómicos y desconcertantes que ridiculizaban a los burgueses; a veces podía causar pavor y, en otras ocasiones, era altamente cómico, disparatado, cruel, agresivo y, ante todo, un elemento fundamental: la acción transcurría a una velocidad de vértigo. Primeramente, *Ubu Roi* había sido representado algunos años antes, en 1888, haciendo uso de marionetas. Ya entonces se podía vislumbrar ese placer gratuito de Jarry por derribar todo y a todos. Así, Ubu lo fue todo para Jarry, creando bajo esa apariencia un tipo de provocación de voltaje inaudito para la época en torno siempre a la idea de mostrar lo que denominaba "apetitos inferiores", es decir, el clasismo, la falta de libertad, la crueldad del poder, la tiranía y el snobismo. No trataba de educar al pueblo (como el teatro del revolucionario Mayakovski, que se proyectaba sobre el proletariado y los intelectuales o el teatro político de los futuristas italianos), sino tan sólo pretendía derribar, transgredir, lanzar al fango a los ídolos de la burguesía que, en definitiva, eran su público.

Someter al escarnio a todos aquellos que gobernaban la vida, obligarlos a un juicio público, juicio que terminaba con mofa y unos cuantos azotes.

"El comportamiento de Ubu es una continua e intencionada provocación y burla del buen sentido pequeño burgués, una cruel destrucción de su lógica habitual, una paradoja viviente que se divierte echando por tierra uno tras otro los hábitos mentales que constituyen el sentido común (....). Hay, en defintiva, una propuesta ética".

Piero Raffa

Una de las aportaciones de Artaud que más trascendencia tuvo fue, sin duda alguna, su manera de concebir el teatro. El teatro de Artaud, denominado "de la crueldad", supuso un antes y un después en el teatro contemporáneo. Artaud se basó en el rechazo a la primacía del texto, dándole un gran protagonismo a las luces, al sonido, la danza, etc. Era el concepto de espectáculo total. Artaud enfocó el espectáculo como un ritual en donde el espectador podía participar liberándose mediante su misma purga. Hay imágenes violentas que hacen que quien las contemple se sienta incómodo y abandone la pasividad. *Le obligan a posicionarse. Le incitan a reaccionar.* Su intención también es aceptada por el punk, el cual supone una llamada a la acción a través de la invocación de todos nuestros demonios y fantasmas.

La célebre admiración que sentía Artaud por "ese loco maravilloso" llamado Van Gogh era formidable. El holandés Vicent Van Gogh, como sabemos, no gozó de ninguna popularidad en vida, al menos durante su juventud y fue muy influenciado por las ideas revolucionarias durante su etapa de predicador en una comunidad minera de Flandes. Por ello, no resulta casual que haya incluido en sus pinturas a mineros y campesinos pobres. Ese contacto con grupos socialistas y, especialmente anarquistas, se tradujo en la abierta y franca amistad que sentía por pintores como el ácrata Paul Signac. Estas inquietudes se tradujeron en la idea que tuvo Van Gogh de la creación de una gran comuna formada por artistas que recuerda, inevitablemente, a los falansterios de Fourier o a las grandes casas del artista fluxus Maciunas.

En esta sociedad imaginaria el dinero recaudado por la venta de las obras sería repartido entre todos e incluso los cuadros serían realizados de forma conjunta. Este ideal era compartido por su otro gran amigo, el pintor anarquista Gauguin, cuya abuela había sido la famosa revolucionaria Flora Tristan. Si algo caracterizó a Gauguin fue su rechazo al progreso, a la vida moderna y a la tecnología, conduciéndole su solidaridad a ayudar a los revolucionarios españoles en una insurrección contra el gobierno que resultó fallida, colaborando con Zorrila para esconderlo cuando el español fue perseguido por la policía.

Podemos imaginarnos con facilidad a Gauguin al frente de una carreta de heno, en cuyo interior estaba oculto Zorrila para, de este modo, cruzar la frontera hasta suelo francés.

En el dadaísmo podemos ver una gran mezcla entre poemas, música y teatro. No era una ejecución para nada ortodoxa sino más bien todo lo contrario, ya que en el Cabaret Voltaire se intentaron pulverizar todos los géneros hasta entonces existentes. En Zurich se golpeaban objetos produciendo un ruido ensordecedor, los integrantes del local gritaban y gesticulaban en grado extremo, se destruían instrumentos y todo tipo de cosas. Este tipo de acciones, casi rituales, contaban con la participación del público que, una vez que superaba la sorpresa inicial, se dejaba llevar por las sensaciones que aquella caótica visión les producía, por lo que era complicado determinar quiénes eran los ejecutantes y quiénes los espectadores.

En París, el teatro Dadá o la teatralización de las acciones Dadá (sin que, objetivamente, existiera un teatro Dadá, propiamente dicho), fueron muy contundentes, siendo en parte responsable de ello la escenografía obra del respetado Francis Picabia. Una vez que llegó Tristan Tzara a París, se comenzaron a escenificar obras escritas por André Breton o Eluard, lo que indicaba ya los derroteros que conducirían a la conversión o la ruptura del dadaísmo y la gestación definitiva de la corriente surrealista.

Desde marzo de 1920 hasta julio de 1923 se efectuaron distintas obras Dadá en París en las que el público intentó, en muchas ocasiones, abandonar la sala para evitar los golpes y bastonazos de los dadaístas. ¿Cuál era el público de los espectáculos dadaístas? Era la misma sociedad conservadora, aquella que defendía el orden y la moralidad burguesa. Dadá, cuando intentó llevar la provocación a otros estratos (como la misma clase obrera presente en la Universidad Popular del Faubourg Saint Antoine), fracasó ya que, o bien los espectadores no se sentían aludidos o su reacción era bien distinta. La víctima dadaísta por excelencia eran los jefes, los acomodados, los aburridos, los autómatas.

En estos elementos podemos ver el germén de experiencias como la del Living Theatre o el teatro guerrillero. De esta forma, la performance encontró su raíz en las acciones dadaístas desarrolladas en espacios cerrados y que combinaban distintos géneros.

"Es preciso hacerse fuerte e inquebrantable para que la existencia del mundo civilizado parezca por fin incierta. Es inútil responder a quienes son capaces de creer en la existencia del mundo y legitimarse en él: si hablan, puede uno contemplarles sin entenderles; pero, incluso, es posible contemplarles sin "ver" lo que existe detrás de ellos. Es preciso evitar el aburrimiento y vivir solamente de aquello que nos fascina".

Georges Bataille

En efecto, en Estados Unidos, tras la Segunda Guerra Mundial, surgió un teatro *underground* muy influido por Artaud, era el llamado Living Theatre (Teatro Viviente). Este tipo de teatro tomó la calle como espacio lúdico y político. Así, el teatro guerrillero fue un exponente rotundo de la contracultura y el resultado de las aportaciones realizadas por gente como Jarry o Artaud. El teatro así diseñado proponía un cortocircuito con la normalidad del espectador, un deseo imperioso por superarse a sí mismo, por destruir, por deconstruir la vida misma, por incrementar la capacidad de sorpresa. Así, Artaud y su Teatro de la Crueldad, desafiaban a "cualquier espectador infundido con la sangre de escenas violentas, que haya sentido acciones más elevadas, que haya visto los raros y fundamentales movimientos de sus pensamientos iluminados por acontecimientos extraordinarios, violencia y derramamiento de sangre habiendo sido puestos al servicio de la violencia del pensamiento, una vez fuera del teatro, le desafío a permitirse pensamientos de guerra, revueltas o asesinatos sin motivo".

El Living Theatre fue un exponente de una nueva forma de concebir el teatro, aunque no siempre había sido netamente político y radical. Será a partir del año 1963 -año en que el gobierno estadounidense decide cerrar y prohibir el Living Theatre por motivos de censura política- cuando la experiencia se transforma en una experimentación radical y militante, en donde coexisten activistas de marcado carácter pacifista y libertario. En este momento, muchos miembros del Living Theatre que no comulgaban con esta idea de teatro deciden abandonar el grupo. Distintas obras como *Mysteries and Smaller, Frankenstein* (sobre la historia de la humanidad) o *Antigone* (en torno a la violencia de Estado) caminan en esta dirección. Es en 1968 cuando las representaciones son abiertamente anarquistas, como la obra *Paradise Now*, la cual se exhibirá en locales como el famoso Filmore del empresario Bill Graham y que fue objeto de un incidente protagonizado por un grupo de *motherfuckers*.

Mucho había cambiado el Living Theatre desde que tras la Segunda Guerra Mundial se hubiera creado el grupo por los anarquistas Judith Malina y el aprendiz de pintor expresionista, Julian Beck. Debido a la intransigencia de los Estados Unidos, el teatro marchó al exilio europeo, en donde tenía más margen de maniobra, autodenominándose como un "grupo teatral anárquico ambulante". En los setenta, con un ambiente político en el país -que los expulsara en su día- más calmado, el grupo regresó y se estableció en Brooklin.

¿Cuál era la forma de representar las ideas libertarias a través del teatro? Sus representaciones eran tan gráficas que fueron frecuentes la escenificaciones sangrientas con sangre real para ilustrar la persecución política en distintos países y, en más de una ocasión, los actores y actrices exclamaban que "esta es la sangre de los anarquistas muertos".

Venecia pudo contemplar esta escena, generadora de múltiples polémicas y protestas, pero con el apoyo de buena parte del público que llegó a romper el cordón policial para poder entrar en el abarrotado espectáculo. El amor, la guerra, el Estado, la propiedad o la muerte fueron tratados por el Living Theatre con el fin de desarrollar un teatro en donde "la política de la vida sea puesta en oposición a la política de la muerte" (Julian Beck). El grupo de Beck supo plasmar la simbiosis entre arte propagandístico y anarquismo como experiencia vivida. Su estela es innegable, desde la acción de los Yippies en las manifestaciones de protesta contra la guerra de Vietnam haciendo uso de grandes altavoces que reproducían el sonido de la guerra y sangre falsa que embadurnaba a los manifestantes, la influencia ejercida sobre Jim Morrison de The Doors (que presenció varios de sus espectáculos), hasta la escenificación de las bandas punks más politizadas, como el caso de Crass. Crass en sus shows tomó para la cruzada del punk la pirotecnia y los sonidos de guerra con la finalidad de expresar el horror de la guerra. Los rostros desfigurados, y los militares mutilados y deformados de bandas punks como Crass, Discharge o Dead Kennedys colocaban, en la misma cara del espectador, la realidad que estaba ahí fuera y de la que el ciudadano medio, con frecuencia, soñaba su ausencia. Sin espejismos, crudo y duro.

Los paralelismos, a través de historias que fluyen en sintonía con el teatro guerrillero, son inevitables. Así, la historia ha creado en torno al Living Theatre un punto de comunicación imparable que arranca en el Cabaret Voltaire, pasa por las acciones callejeras de las manifestaciones de finales de los sesenta, continúa con el arte punk y llega hasta nuestros mismos días con las modernas protestas callejaras en las que se incorpora el teatro como forma pedagógica de protesta visualmente radical.

El teatro tradicional, al igual que la pintura o cualquier otra forma artística, había sido un instrumento de difusión de una determinada realidad que coincidía con la de la burguesía o la de historias insulsas en las que, al final, siempre se extraía la misma lección: las cosas no podían ser invertidas. Tras la Segunda Guerra Mundial se acaban los príncipes azules y los finales felices. Pero el Living Theatre llevó su ideología hasta sus últimas consecuencias, adheriéndose casi en la totalidad de sus miembros al sindicalismo libertario estadounidense de la IWW (International Workers of the World) y convirtiéndose, de esta forma, en un "colectivo de autogestión del trabajo". El paso, cualitativamente arriesgado, se justificaba señalando que "en su condición de trabajadores y de propagandístas del radicalismo anárquico, los componentes han querido dar una prueba de solidaridad" con la adscripción en masa a la lucha de los trabajadores organizados en sindicatos de clase. La vida de Julian Beck (nacido en Nueva York en 1925) se

apagaba definitivamente en 1985. Dieciocho meses antes un cáncer de estómago le había sido diagnosticado.

De este modo, el Living Theatre se presentó como un recuperador del teatro anarquista de principios del siglo XX que, según palabras de Jean Cocteau, había sido iniciado por Guillaume Apollinaire con *Les mamelles de Tirésias*, una pieza teatral que combinaba ópera y ballet y que fue, según éste, la primera obra de teatro deliberadamente anárquica. Pero... ¿cuál había sido el detonante para que la experiencia del Living Theatre se hiciera realidad? Dadá contribuyó a desarrollar y ampliar la experiencia del teatro político y de agitación. Justo en el periodo de entreguerras directores como Erwim Piscator y otros impulsaron esta herramienta como forma de advertir de los peligros del ascenso del ultranacionalismo en Alemania y como botón de muestra de que la clase obrera debía expulsar a los nazis y no caer bajo su propaganda y populismo. Los mismos futuristas italianos, metidos de lleno en el apoyo a Mussolini, viajaron por todo el territorio del país convenciendo a los italianos de la necesidad de prolongar la guerra como "higiene del mundo". Desde un punto de vista socialista revolucionario, Piscator colaboró con John Heartfield y su hermano Herzfelde en su periódico *Neue Jugend*. En Alemania, serán los suburbios y el extrarradio berlinés el lugar de difusión de este teatro proletario, en donde los obreros muchas veces hacían de actores y en los que Heartfield y su hermano Herzfelde colaboraban en el diseño del escenario.

La temática anarquista fue frecuente en sus representaciones, tratando temas populares como el proceso contra los anarquistas estadounidenses, a raíz de los sucesos de la plaza Haymarket en Chicago. Este suceso, el llamado The Chicago Idea, precisamente centrará parte de la atención de Rosemont y el Grupo Surrealista de Chicago, el cual se sentirá heredero de su ideario, su fuerza y su dedicación por el arte y la cultura.

Esta forma de comunicación y de hacer teatro -bajo la impronta del dadaísmo- fue denominada Teatro Total. El apoyo de Piscator al comunismo fue absoluto, llegando a promover una campaña a favor de los comunistas en las elecciones de 1924. Su teatro se hizo muy conocido y, en éste, colaboró incluso Bertolt Brecht. Pero las cosas se pusieron muy pronto difíciles para él ya que su compromiso político lo hizo estar en las listas negras de los partidarios de Hitler que, una vez que se hicieron con los resortes del poder, fueron a por éste, ante lo cual precipitadamente huyó a la Unión Soviética, para luego pasar por París y Nueva York, lugares en los que continuó con su Teatro Total. En este orden de cosas, ya en los Estados Unidos, Piscator impartirá clases, siendo alumna suya la inquieta Judith Malina, cofundadora junto a su marido del Living Theatre.

Los Yippies Jerry Rubin y Abbie Hoffman llevaron el teatro guerrillero al plano de una revolución emergente, tal y como era la situación de los Estados Unidos a finales de la década de los sesenta. "La revolución es el teatro en las calles", señaló Rubin en su obra *Do it!*, utilizando las técnicas del *happening* para focalizar la protesta en las instituciones de poder y la policía, el ejército y el gobierno. No sólo explotaron este recurso en las manifestaciones contra la guerra sino que lograron ridiculizar a ejecutivos y brokers cuando irrumpen en la Bolsa de Nueva York lanzando falsos billetes de un dólar. Agachados por el suelo intentaban hacerse frenéticamente con alguno de aquellos billetes lanzados por decenas de hippies politizados. En la acción también participó el colectivo feminista WITCH, defensor del teatro callejero, quienes mezclaban la imagen de bruja, el esoterismo y el feminismo radical.

Si Rubin tituló a su libro *¡Házlo!*, el punk lo precisó aún más con "házlo tu mismo!", resumiendo de esta forma la estética y ética anarquista de la acción directa. La urgencia y la imperiosa necesidad de no delegar en nada o nadie los asuntos personales o la vida misma pedían a gritos más firmeza, más autonomía, más independencia.

POCO PODÍA IMAGINAR

Poco podía imaginar el empresario Bill Graham que su proyecto empresarial del Filmore East de Nueva York, en donde irrumpe el Living Theatre, pudiera ser objeto de una de las historias más sonadas de los últimos sesenta y que éste fuera a ser blanco de las iras de los anarquistas.

En torno a octubre de 1968, distintos grupos teatrales y colectivos *underground* estaban organizando todo tipo de actos con el fin de recaudar fondos destinados a la defensa de los estudiantes que estaban peleando duro en la Universidad de Columbia. Allí, los estudiantes agrupados en torno al mayor sindicato revolucionario del país, Students For A Democratic Society, estaban jugando sus cartas, teniendo en frente a rectores y a la misma policía. En medio de una obra del Living Theatre, grupos de anarcosituacionistas de Black Mask/Motherfuckers se levantaron de los asientos y, portando unos grandes porros de marihuana, comenzaron a lanzar gritos y octavillas bajo el título de *Boletín del Teatro Libre*. Graham, atónito, recoge una de las octavillas y lee:

"Esta tarde del 22 de octubre de 1968 las masas recuperan este teatro para sí mismas. En un principio nuestras peticiones eran modestas: una tarde libre a la semana para las gentes de la comunidad libre. Bill Graham (que en el marco de estructuras legales arcaicas tenía técnicamente el control del teatro) ha

rechazado nuestras peticiones. Ahora nos tomamos aquello que en cualquier caso es nuestro. Ahora el teatro pertenece a las masas... hemos perdido una vez, ahora lo tomamos... el Filmore ha dejado de ser uno para ser de todos... ¡Debemos defender este territorio liberado!".

Entre el público hay gritos de "¡Fuera cerdos!" y "¡Revolución!" y algunos activistas del grupo saboteador, como Ben Morea o Tom Newman, alcanzan el escenario para, micrófono en mano, comenzar a explicar la política abusiva de precios impuesta por el dueño del teatro y su nulo respeto por las actividades que se pretendían organizar en su interior. Una vez los hechos llegan a este punto, hizo su aparición el propio Graham, afirmando que si iban a tomar por la fuerza el teatro primero habrían de pasar por encima de su cadáver.

El caos era total, mediando Julian Beck del Living Theatre. Finalmente, se propuso que un día a la semana sería cedido a los Motherfuckers de forma gratis para organizar actividades, actos éstos que debían ser aprobados por Graham previamente. Esto, lógicamente, era inaceptable para Ben Morea y, aún así, Graham advirtió que el uso del teatro "había que pagarlo", a lo que Morea contestó que ya lo habían pagado "con nuestras vidas". Más tarde, la gente que se había hecho con una multicopista propiedad del teatro, imprime y distribuye una escueta octavilla en la que podía leerse: "Bill Graham, empresario hippie que ha hecho fortuna con nuestra música pero reivindica para sí el derecho de propiedad, que se libere un poco. Libre Bill Graham. Libre todo".

El cruce de declaraciones entre los ocupantes y el empresario se mantuvo durante semanas. Para los Motherfuckers, Graham estaba compinchado con "los cerdos" (la policía, según la expresión de la época creada por los Panteras Negras) y, bajo pretexto de que utilizaban el espacio para drogarse, pretendió echarlos por la fuerza porque, en realidad, "tiene miedo de nosotros, miedo de lo que nosotros vamos a aprender, miedo de que juntos podamos destruir su mundo y crear el nuestro propio" (Ben Morea). En las semanas siguientes, los Motherfuckers, junto a los Yippies de Abbie Hoffman, enseñaron a fabricar cócteles molotov, a ejercitarse en artes marciales (jiu-jitsu), a dar charlas, etc, explotando la situación cuando la policía irrumpe por la fuerza para desalojarlos.

[Las calles atestadas de gente]

"¡Viva la Huelga General!". Con esta frase terminaba el comunicado enviado por Breton y su grupo a la sede del PCF. Las calles, atestadas de gente, mientras los ciudadanos aguardaban con impaciencia el desenlace, eran el escenario de una lucha en el corazón de Europa. Un microcosmos de combate ideológico que anticipaba otro mucho mayor, imposible de imaginar en esos momentos por los franceses, cuando los nazis toman París años después. Las condiciones extremas impuestas por un intento de levantamiento fascista impusieron respuestas extremas en forma de una llamada a la lucha y la unión de los artistas y escritores con los grupos comunistas y otros como la Unión Anarquista.

En Francia, a mediados de la década de los treinta, el peligro del totalitarismo y del ascenso en Alemania de Adolf Hitler, hicieron que la cultura y el arte se armasen ideológicamente y hasta, en algunos casos, físicamente, para contrarrestar una eventual dictadura de corte fascista. En febrero de 1934, se produjo un intento de golpe de estado que, aunque modesto (grupos de extrema derecha no muy numerosos sitiaron la Cámara de Diputados), provocó contramanifestaciones a las que acudieron en masa los artistas radicales junto a la clase obrera y en donde flotó la idea de la creación de grupos armados de autodefensa para vigilar los movimientos de las clases ricas. En este clima de tensión se crea, un mes más tarde, el Comité de Vigilancia de los Intelectuales Antifascistas, al que se adhieren más de mil personas y en donde figuraban los surrealistas, los cuales habían sido sus impulsores.

Este fervor antifascista hizo que el PCF aproveche el momento para sumar miembros en el terreno de la cultura. Viejos dadaístas y antiguos surrealistas como Tristan Tzara participan en los Congresos Internacionales de Escritores para la Defensa de la Cultura, cuya segunda edición se efectua en España en plena Guerra Civil, en ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia (en ésta última ciudad, Tzara acudirá como representante de Francia). Tzara, adscrito al comunismo, intentó en vano, posteriormente, que el gobierno francés ayudara militarmente a la República Española. El peligro del totalitarismo avanzaba con gesto firme. Cualquier estrategia era plausible. Todos querían servir de oposición para esa dinámica. En un intento más, Bataille y Breton, cada uno en su ambiente, unen sus fuerzas a través de un valiente grupo llamado Contra-attaque que hizo uso de ciertos elementos propagandísticos que el fascismo estaba implementando en las masas obreras con el fin de crear un ambiente de fervor antifascista y de plena consciencia de la alarmante situación.

En medio de este ambiente que ardía tan fácilmente como la

pólvora, se creó una suerte de Frente Popular de la Cultura bajo la denominación de Maison de la Culture y que tendrá al estalinista Aragon a la cabeza. La Casa de la Cultura emprendió una actividad de difusión de teatros para el pueblo, es decir, teatros de contenido político y antifascista como forma de educación popular en la línea de los desarrollados por los facciosos futuristas italianos décadas antes. El clima de defensa antifascista fue incrementándose cuando es asesinado por grupos fascistas el Ministro de Asuntos Exteriores francés, León Barthou, quién a pesar de ser de derechas había adoptado una expresa postura de movilización contra Hitler y Mussolini.

A pesar del compromiso de los surrealistas con las iniciativas comunistas emanadas mayoritariamente del PCF, cuando un año después del alzamiento ultraderechista se realiza en París el Congreso de Escritores, éstos no son invitados y prácticamente boicoteados, más aún cuando Breton (ya entrenado en el boxeo en sus distintos altercados con rivales ideológicos y artísticos) le propina en plena calle un fuerte puñetazo al reputado escritor soviético Ilya Ehrenburg ya que, al parecer, había insultado a los surrealistas llamándolos pederastas y vagos. Breton tenía pensado leer una declaración en la que se atrevía a atacar la idea de patria, pero le fue impedido subir al escenario, algo que sí hizo su amigo Eluard, para ser abruptamente interrumpido a mitad del discurso sin poder llegar a concluirlo. Los surrealistas, a los ojos de los comunistas ortodoxos, no eran más que un puñado de idealistas, de ingenuos, de pequeño-burgueses, de anarquistas e individualistas.

"Ante la revolución no quiero examinar los pequeños reproches. No me permito discutirlos. Mi corazón entero está con la revolución"

Paul Signac

Estas palabras pertenecen a Paul Signac (1863-1935) y su historia merece un pequeño paréntesis. Signac representó como pocos la conversión desde un anarquismo ferviente a la rigidez del PCF. A finales del siglo XIX militó en grupos de artistas neoimpresionistas de carácter marcadamente anarquista, siendo un miembro activo en campañas para recaudar fondos en beneficio del movimiento obrero anarquista. Para Signac, el progreso había destruido lo poco de natural que quedaba en el mundo y la vida en el campo había quedado relegada a un viejo vestigio llamado a desaparecer. Siguiendo la tradicion del arte ácrata, rechazó que su pintura debiera encuadrarse en una ideología determinada y defenderá, por lo tanto, los principios de "el arte por el arte". Ciertos sectores del anarquismo, con el advenimiento

de la Primera Guerra Mundial, sufrieron un inmovilismo difícil de justificar y Signac se sintió decepcionado, algo que generó la mayor ruptura ideológica en la vida de Signac. De esta forma, el PCF era el único espacio que, para Signac, representaba la tenaz lucha contra el capitalismo y la burguesía y contra la guerra. Antes de morir, tendrá ocasión de pronunciar un discurso ante el Comité de Vigilancia de los Intelectuales Antifascistas, en donde expondrá los peligros del auge y avance del totalitarismo para el hombre en general y para la cultura en particular.

La mayor expresión del encuadramiento de los surrealistas a la causa antifascista se originó en los momentos anteriores a la Segunda Guerra Mundial. En efecto, en 1939 se crea la FIARI (Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente), experiencia ésta que no duró mucho. Su nacimiento se basó en una exigencia temporal e ideológica con el fascismo y el nacionalsocialismo pretendiendo tomar Europa. El intento se produce mediante la colaboración de Trotsky junto a André Breton, en un manifiesto escrito por ambos un año antes que pretendía aglutinar a los artistas de izquierdas en un gran frente, es decir, plasmar lo que siempre fue una aspiración en el arte de corte revolucionario: lograr organizar a los artistas productores en un gran y vasto frente cultural.

El contexto estaba obligando, sin lugar a dudas, a que la militancia del arte se pronunciase con fuerza contra el ascenso del fascismo, asi como contra el mismo estalinismo.

La historia de trabajo conjunto entre Breton y Trotsky arranca en 1937 cuando éste marcha al exilio de México, país en donde conoce al pintor Diego Rivera (quien se limitó a poner su rúbrica en el manifiesto), de quien será buen amigo y confidente, y que servirá de nexo de unión entre André Breton y Trotsky. Un año más tarde llega el fundador del surrealismo a dicho país, entablando relación con Trotsky a fin de buscar alguna forma de acción conjunta entre arte y revolución, tal y como se había propuesto el surrealismo de finales de la década de los veinte. Los tres realizarán el conocido manifiesto -publicado en *Partisan Review*- que es una llamada a sumarse a un amplio frente antifascista de claro compromiso con los ideales de la revolución rusa.

La veneración de Breton por el líder revolucionario, ahora proscrito, fue formidable. Resulta fácil imaginar al fundador del surrealismo entrando entusiasmado en los jardines de la "casa azul" de Trotsky en Coyocán con el corazón acelerado. Allí estaba él, el mismo que había perdido a sus cuatro hijos, que fueron asesinados. Al fondo de dicho jardín está Trotsky sentado en una habitación atestada de libros, siendo su primera impresión de sorpresa, ya que lo suponía más viejo físicamente. Desde entonces, selectas visitas y largos paseos en los que hablan de arte, cultura y revolución. Ambos compartían su des-

acuerdo con la doctrina del realismo socialista, la cual no permitía ninguna crítica al régimen, que buscaba artistas y radicales serviles en grado máximo. El dirigismo de Moscú sobre todos los aspectos de la vida (y, por consiguiente, del arte y la cultura) representaba para Breton un ejemplo manifiesto de decadencia política y revolucionaria, ya que "el arte como la ciencia, no sólo no pide órdenes, sino que por su propia esencia, no las tolera" (carta dirigida a sus camaradas americanos y publicada en *Quatrieme Internationale*). El resultado que plasma el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* es esencialmente anárquico en cuanto al ejercicio de la libertad individual de los artistas en el marco de una revolución socialista, bajo la conclusión de que no puede existir "ni autoridad ni coerción ni la menor traza de mandato".

Trotsky era consciente de que el arte no iba a aceptar, por su propia naturaleza, ningún control superior más allá de la autonomía de cada uno y de los dictados de ciertas corrientes de pensamiento pero, de forma paralela, fue muy reacio y ambiguo a la hora de valorar las nuevas tendencias de lo que se consideraba que era el arte moderno.

"Los trotskystas deben ser eliminados como animales de presa"
Dolores Ibarruri

Miles de kilómetros más allá, en Rusia, Stalin había ya diseñado todo el aparato policial y represivo para destruir la oposición de personas como Zinoviev, Kamenev o Bujarin, quienes habían luchado junto a Lenin, pero que fueron obligados a firmar declaraciones autoinculpatorias a fin de justificar sus detenciones ante la población para, posteriormente, ser ejecutados. La policía política soviética, la temible GPU, fue el brazo ejecutor de la represión y el hostigamiento hacia los elementos críticos con el régimen que eran sistemáticamente vinculados con el fascismo y el nacionalsocialismo en fantásticos montajes.

Trotsky era uno de estas personas consideradas por Stalin como contrarios a los intereses soviéticos. Desde entonces, comenzó a diseñarse un plan para eliminarlo. De este modo, muerto Trotsky moriría el trotskismo, decían. Cuando marcha a México buscando alejarse de la esfera de acción de la policía política, será objeto de repetidos intentos fallidos de asesinato (como el ejecutado por el pintor Siqueiros). Finalmente, en agosto de 1940, Ramón Mercader -un militante comunista español amigo de la familia- asesina a Trotsky armado con un piolet y la foto de su rostro deformado da la vuelta al mundo.

Los surrealistas, a pesar de haber sido insultados y despreciados abiertamente en más de una ocasión por el PCF, siguieron unidos muchos de ellos a la causa de la revolución obrera por su sincero y obstinado antifascismo al que ahora incluían una crítica dura hacia el

régimen soviético por censor, autoritario y tiránico. Esta actitud disidente se mantendrá, para muchos de ellos como Breton, hasta el final de sus días. Al mismo tiempo, históricos miembros del mejor y primer surrealismo como Sadoul y, sobre todo, Aragon, vivirán apegados a la disciplina de partido también hasta el final.

Al funeral de Breton acudió éste último, su gran y viejo amigo. Rota la amistad y el contacto durante décadas era evidente la sensación de haber acelerado el tren hasta la catástrofe, el haber perdido los años en una cómoda vida a la sombra del partido. Llegados a un punto, la pertenencia al partido les otorgó respeto en su ambiente y, por supuesto, una buena posición económica. Aragon, aquél hombre que, refiriéndose a Breton, hubiera dicho que su amistad con él era "un fenómeno natural" y "una parte de nuestro destino", en esos momentos, varias décadas después de la ruptura inevitable de éste con los surrealistas, tras haber renegado de su legado como si se tratase de un pecado de juventud, los periódicos y medios libertarios lloraban el fallecimiento del padre mientras lamentaban que quedara aún vivo el estalinista. Sadoul, por otra parte, enfermo de sífilis arrastraba penosamente su cuerpo sin apenas ser capaz de subir unas escaleras y recordaba con melancolía lo que fue y no pudo ser. Murió un año después que Breton.

Durante la década de los sesenta la aventura del estalinismo había conducido a la aniquilación física de sus opositores, la persecución de los estudiantes y surrealistas checos y la tortura. Así las cosas el sueño del ideal bolchevique fue rechazado con saña por las nuevas generaciones de estudiantes que abuchean a Aragon en 1968. Finalmente, era el ideal antiautoritario (libertario o neomarxista) el que irradiaba en las grandes asambleas de la nueva izquierda y en sus formas rompedoras que hacían palidecer a los más mayores.

La muerte de Breton conmocionó enormemente a Aragon y, entonces, deseó que el tiempo hubiera corrido a su favor, que se hubiera producido la gran reconciliación entre la facción de antiguos surrealistas que abrazaron el estalinismo y el círculo de Breton y, en particular, volver a ser el cómplice de aquél hombre que siempre admiró, su colega en la fantástica experiencia del terror poético. Pero la decisión de separación total había sido tomada en torno a 1932 cuando el partido les exigió fidelidad absoluta. Ellos aceptaron obligarse, renunciar a la "pornografía" de sus colegas del surrealismo, a su anarquismo. Desde 1935, año en que los surrealistas emiten un comunicado (firmado por Breton, Eluard, Max Ernst, Man Ray, entre otros) desligándose del PCF, iniciaron una política de denuncia antifascista y de supervivencia ante el acoso (y derribo) de los nazis. Precisamente, para los combativos surrealistas, los años venideros serán especialmente difíciles.

Imagen del Reichstag pasto de las llamas

Estamos en Berlín. Las llamas que asolan el Reichstag berlinés el 27 de febrero de 1933 causan el estupor y la alarma entre la población. El 30 de enero, miles de nazis desfilan por las calles de Berlín ataviados con sus uniformes y portando sus símbolos. En medio de la noche, sus antorchas iluminan la calle y un estremecimiento sacude a quienes contemplan tal espectáculo. Entre los espectadores está un joven llamado Marinus Van der Lubbe, quien estaba perdiendo irremediablemente la vista, algo que los médicos se lo habían comunicado días antes. La vida del joven comunista ya no iba a ser la misma a causa de un accidente en su trabajo como albañil, encontrándose absolutamente dispuesto a cometer una heroica acción antes de perder por completo la visión.

Frente a este panorama, numerosos mítines y publicaciones proletarias llaman a la unidad de la izquierda, afirmando que las armas debían estar en manos de los trabajadores. El clima es de extrema virulencia.

A las nueve de la noche, Lubbe se detiene ante el imponente Reichstag. Varios transeuntes, poco tiempo después, ven destellos en el

interior del edificio a través de sus ventanas, intentando encontrar a algun policía para alertarle de que, quizás, había fuego en el interior del Reichstag. Las cortinas rápidamente arden y el joven comunista aviva el fuego con todo lo que tiene a su alcance. No obstante, ya había sido localizado por la policía. Cuando es apresado a punta de pistola exclama "¡No puedo aceptar lo que está pasando!". El interrogatorio al que es sometido refleja que la acción de éste fue individual y suicida, considerándola como una señal para un hipotético levantamiento de la clase trabajadora contra los nazis. Frente al edificio en llamas, Hitler y Goering están especulando sobre la idea en la que versarán los dias siguientes y el proceso al que se enfrenta Lubbe, sosteniendo que se trataba de un plan organizado por los comunistas en su conjunto.

Al parecer, el Reichstag poseía varios pasadizos subterráneos cuya existencia conocían algunos comunistas destacados y este había sido, según Goering, el medio de entrada en el edifico, a pesar de encontrarse una ventana rota que daba al exterior del edificio. Los comunistas, por su parte, consideraban imposible que la acción hubiera sido llevada a cabo por éstos, considerándola un truco y una provocación instigada por los nazis para eliminar las libertades, tomar las calles y aplastar cualquier oposición.

De este modo, la acción de Lubbe contará con el repudio tanto de la izquierda como de la derecha aunque, hemos de apuntarlo, el antiguo surrealista Bataille y algunos miembros de su círculo lo aplauden. Este aplauso es absolutamente solitario en medio de la escena política internacional. Varios miles de comunistas son detenidos mientras duermen y, a la mañana siguiente, se firma y aprueba un decreto, según el cual el gobierno tendrá absolutos poderes para censurar la prensa, la labor de los sindicatos, la libertad de asociación, etc.

En este estado de cosas, las próximas elecciones del 5 de marzo se presentaban para Adolf Hitler muy prometedoras, con un ambiente callejero de miedo, exaltación patriótica y linchamiento popular generalizado contra la izquierda. Nadie se atrevía a insinuar que la acción del joven comunista había sido un valiente gesto que pretendía, cuando menos, llamar la atención sobre la inmovilidad de la clase trabajadora ante el ascenso del nazismo.

Militantes de las S.A hitlerianas son nombrados como policías auxiliares del Estado para ocuparse de los arrestos y registros domiciliarios de disidentes políticos. La oposición izquierdista estaba casi paralizada, encontrándose el comunismo en debilidad endémica, aislado y sin capacidad para reaccionar. Las elecciones serían claras: más de 17 millones de votos para los nazis del NSDAP.

Mientras se preparaba el macroproceso contra Lubbe, los comunistas redactan el llamado *Libro Pardo*, del que se imprimen incial-

mente miles de ejemplares en ediciones de hasta diez idiomas. El texto pretendía desacreditar la versión de los nazis acerca de la mano comunista en el incendio del Reichstag ya que, según la izquierda revolucionaria, en el incendió estaban implicados Hitler y sus seguidores. El proceso, decían, era una completa farsa. El libro, editado fuera de Alemania, fue introducido en valijas diplómaticas o escondido en las maletas de comerciantes que acudían al país en visitas comerciales.

La propaganda clandestina empezaba a aparecer en Alemania en forma de botes de champú con inscripciones en las que se podía leer que el país necesitaba un lavado a fondo y una limpieza de nazis. Folletos y circulares eran introducidos en bolsas de semillas. Decenas de periódicos y revistas habían sido ya prohibidas.

La suerte de Lubbe estaba ya echada y el 10 de enero de 1934 es ejecutado. Los nazis no lograron nunca demostrar que, tras la acción, el comunismo organizado estuviera de alguna forma implicado. A medida que Hitler se hacía con el poder absoluto y suprimía cualquier manifestación pública contraria al Reich, se suceden las detenciones. Este informe de la Gestapo es una evocadora y terrible prueba de ello:

Detenciones practicadas:

Neujean, tornero, de Aquisgrán. Un tanto ebrio, se había detenido ante un escaparate y a la vista de un retrato del Fuhrer exclamó: "¡Canalla, traidor, cobarde! ¡Te mataría!". Se ha dictado arresto preventivo contra él.
Wietki, inválido, de Basweiler, distrito de Aquisgrán. En la noche de fin de año la comadrona Moss fue avisada para asistir a un parto en el domicilio de los Wietki. El marido, que estaba en la vivienda, un poco bebido, saludó a la comadrona con el puño en alto, al tiempo que pronunciaba estas palabras: "Este puño os aplastará a todos. Nunca he sido nacionalsocialista, me considero un luchador rojo. Este mismo año surgirá el IV Reich, y el puño rojo os destruirá a todos". Fue conducido ante un juez instructor, que ha dictado auto de procesamiento contra él.
Andreas Pastors, de Aquisgrán. En un restarurante dirigióse de este modo a los clientes: "Todos los nazis son unos canallas, y el Gobierno una pandilla de ladrones que no ha hecho nada por los mineros". Ha sido detenido bajo arresto preventivo.
Simón Holzapfel y Peter Putz, obreros de Wurselen, en una taberna y mientras conversaban manifestaron lo siguiente: "Somos defensores de la libertad y de Moscú. ¡Viva Moscú!". Ambos fueron conducidos ante el juez quien ha decretado su prisión.

[El refugio y la rueda sangrante]

Tras la capitulación de Francia ante los nazis, ciertos sectores del ejército se negaron a obedecer a Vichy, quien había consentido la firma del armisticio. Algunos capitanes, como Henry Frenay, comenzaron a editar clandestinamente periódicos y boletines, como *Verités* o *Combat*. Precisamente, *Combat* era un activo grupo resistente armado en el sudeste del país. Combat estaba dividido en varios grupos según las tareas a realizar, encargándose algunos del enfrentamiento armado directo, otros a la labor de propaganda y agitación y, un último grupo, al sabotaje de las líneas férreas. En los últimos meses de 1942, *Combat* estaba integrado por unas 150 personas, algunas de las cuales ya habían penetrado en sectores de la política oficial como infiltrados y topos.

Y, nuevamente, París. París, ciudad de la vanguardia. París, ciudad sitiada. Jamás los parisinos pudieron imaginar a los nazis tomando sus calles, bebiendo en sus bares, tal y como sucedió, con el consiguiente expolio de su patrimonio artístico y cultural. Antiguos e importantes dadaístas (y luego surrealistas) como Max Ernst (quien pasó un tiempo en un campo de concentración francés) o Hans Arp, quienes vivían en París, sufrieron el acoso y el peligro de la detencion, el castigo o, incluso, la muerte. No obstante, algunos refugiados cuando llegan a suelo francés fueron internados en grandes campos de concentración, ya que el Convenio de Armisticio entre Francia y Alemania -firmado el 24 de junio de 1940- obligaba a que "el gobierno de Francia debe entregar, cuando se lo pida, a todos los súbditos alemanes designados por el Reich que se encuentren en Francia". Francia, en virtud del acuerdo, quedó dividida en dos zonas: una zona norte bajo completa ocupación y otra libre en el sur. De este modo, lo que era en principio territorio de refugio, se convirtió en vigilancia, control y, en muchos casos, detenciones. Se estaban escribiendo las primeras palabras de lo que sería la violenta realidad de persecución y acoso que conduce a que, una noche de 1940, el célebre Walter Benjamin, quien había ya manifestado su encendida admiración por el surrealismo, se quitara la vida en Gerona, evitando así ser capturado por los nazis.

"En un mundo mecánico y despersonalizado, el hombre tiene un sentido indefinible de pérdida, una sensación de que la vida se ha empobrecido, que los hombres están desheredados, que la sociedad y la naturaleza humana han sido atomizadas y mutiladas y, sobre todo, que el hombre ha sido separado de cualquier cosa que podría darle significado a su trabajo y a su vida".

Charles Taylor

La vida de muchos intelectuales y artistas en la Europa dominada por los nazis sufrió un giro de trescientos sesenta grados desde el mismo momento que su forma de ganarse la vida fue perseguida, mientras que las purgas acompañan a la vida universitaria, un sector del que muchos dependían económicamente.

Estamos en abril de 1933 y numerosos funcionarios no arios, artistas, profesores o directores de museos, son fulminantemente despedidos. Cualquier eslabón en el poder cultural no podía quedar en manos de personas sospechosas de no simpatizar con las leyes del Reich y la política de los nazis. La antigua Bauhaus, los surrealistas o los anárquicos dadaístas, son sistemáticamente perseguidos pero, por encima de todo, los nazis verán en Breton y su ambiente un núcleo anarquista, peligroso y confusamente inabarcable. Al mismo tiempo, Max Ernst, cuando París pasa a ser un lugar inseguro, marcha kilómetros más allá, hacia otra ciudad... un lugar en donde celebrar veladas de arte radical, en donde los gestos y los hechos hicieran demostrar que la militancia cultural seguía viva y, en este sitio, colgados de plataneras, una exposición de Ernst será la fuente de financiación para que otros pudieran hacer su sueño realidad en la huída hacia delante, lejos del horror.

Estamos hablando de Marsella, una ciudad que se conviertió en búnker ideológico de los resistentes, en lugar de cooperación y apoyo mutuo y, sobre todo, de supervivencia personal y social para los artistas radicales. En la Marsella de los surrealistas, operaron grupos armados como Froment, Veny o France au Combate. La Villa Air Bel, un lugar muy cercano a la ciudad, será un oasis en medio del totalitarismo que sacudía Europa, pasando por su puerta y encontrando cobijo y protección personajes como André Breton, Marcel Duchamp, Benjamin Peret, Tristan Tzara, Victor Serge o Max Ernst, entre otros. Era un paréntesis en el clima de Francia del que no será ajeno el gobierno, siendo detenidos los ocupantes de la Villa de forma preventiva con motivo de la visita a Marsella del mariscal Petair en diciembre de 1940, temiendo que éstos pudieran tramar algún tipo de acción contra su persona.

Mucho había llovido desde los días del Cabaret Voltaire, de la Suiza ausente de problemas, del París tranquilo, de los apacibles atardeceres y las intensas noches de los cafés. Las condiciones, llegados a este punto, se habían tornado de una hostilidad inigualable. Una gran sombra negra se había posado sobre Europa. En la villa, todos formarán una gran familia en esa particular sala de espera tras la cual viajar fuera del continente, hacia un lugar más seguro (Duchamp marchó a Casablanca), en donde ser resistente y contrario a los nazis fuera un gesto heróico socialmente aceptado.

Las horas pasaban lentas, insufribles y, en medio de ese ambiente, Breton y sus amigos crean *El juego de Marsella*: 32 cartas en

donde cada una de ellas simbolizaba el amor (una llama), la revolución (una rueda sangrante) o el conocimiento (una cerradura). Allí, sin dinero ni trabajo, pero con el sueño de tiempos mejores resisten el paso de las horas, los días y los meses. Esa precariedad llevó a idear imaginativas formas de supervivencia económica como el caso de Benjamin Peret, quien fundó una cooperativa llamada Fruit Mondore, que produjo caramelos hechos de dátiles. Este impás se vió roto por la esperanza que vendrá del otro continente, de Estados Unidos, en forma de una persona hasta entonces desconocida.

Tenía en torno a los treinta años cuando un hombre, con un francés casi perfecto e impecablemente vestido, de apellido Fry y de nombre Varian, decide embarcarse en la arriesgada empresa de vivir bajo la intriga, los seguimientos, el juego del espía y el espiado y la eterna sospecha. Sin pasado que contar y sin presente que mostrar.

Varian Fry, por supuesto, era ya un izquierdista convencido cuando en 1940 llega a Marsella. Sus recuerdos lo conducían hacia aquella horrible tarde cuando comprobó la crueldad de los cachorros nazis capaces de acuchillar a un hombre por, según estos, su delatador aspecto de judío. Si esta era la calidad de la juventud, entonces la locura y ambición alemanas podían llegar muy lejos.

Varian Fry había comprometido su vida por la causa en una organización de ayuda a artistas, intelectuales y militantes perseguidos, Emergency Rescue Committe, a través de la cual una lista de unas doscientas personas debían salir inmediatamente de suelo francés porque, en caso contrario, sus vidas corrían un serio peligro. En ese listado figuraban surrealistas, dadaístas y miembros del grupo comunista New Beginnen. Entrenados en la dura vida de las dobles indentidades, de ser expertos en falsificar documentos o pasaportes, un grupo de simpatizantes y el mismo Fry se instalan en el 18 del Bulevar Garibaldi.

Pero el historial de Fry era conocido por los servicios secretos, comenzando a ser objeto de control y seguimiento por orden del colaboracionista gobierno francés de Vichy. El plan de fuga incluía puestos fronterizos clandestinos y, a través de suelo español, alcanzar el territorio portugués. Algunas operaciones efectuadas fueron la huída de Breton, Serge y otros hacia la Martinica o, también, las fugas de Malraux, Ernst o Picasso. Otros, como Gabrielle Picabia o Hans Arp no consiguen ese objetivo, pero alcanzan suelo suizo, libres de todo riesgo.

El amparo que el gobierno estadounidense daba a Varian Fry empezaba a tambalearse debido a la actitud individualista e indisciplinada de Fry. Su famosa lista empieza a ampliarse. Era cuestión de vida o muerte, pero desde el otro lado del charco llegan malas noticias: su pasaporte no va a ser renovado, presionándolo de esta forma para que cese en su proyecto y regrese a Estados Unidos. En 1941, tras ser interrogado, es expulsado y puesto en suelo español. Aún así, el Centro de

Rescate sigue funcionando durante algún tiempo más para ser, finalmente, clausurado por la policía.

Una vez que regresa a Estados Unidos, Fry iniciará una frenética labor de denuncia sobre la existencia de auténticos campos de internamiento en suelo francés, documentándolo en unos manuscritos de más de ochocientas páginas. En septiembre de 1967, tras haber visitado unos años antes a sus viejos amigos, fallece y en 1985 se le concede el título de "Ciudadano de honor del Estado de Israel" por el auxilio prestado durante la guerra a aquellos que estaban en peligro.

EN OTRO LUGAR

En otro lugar, en otro país y en otro contexto, el revolucionario nigeriano Fela Kuti había señalado que "el arte debe hablar de tu estado de desarrollo o de subdesarrollo. O sea que, para África, la música no puede ser un placer sino que debe hablar de revolución". En toda la vida de las vanguardias, como vemos, siempre estuvo presente la llamada a la movilización y la toma de conciencia -ya sea individual o colectiva, ya sea reflexiva o cruda- por medio de los más variados intentos. En cada país, sus protagonistas buscaron el modo más urgente de lograr ese punto de partida. El caso del arte proletario soviético fue una muestra de ello; respondió a su papel en el mundo y en el juego de fuerzas existentes tras la revolución rusa y, posteriormente, para el mantenimiento de los principios inspiradores del nuevo Estado. El caso de situacionistas y letristas supuso abrir una brecha en los sectores más avanzados de la izquierda revolucionaria y artística tras el derrumbe de la posguerra y el miedo atroz a la gran bomba, estando íntimamente vinculados a ese sector de malditos del marxismo que tuvieron siempre claro que la revolución rusa había sido traicionada muy tempranamente.

El punk, por su parte, también es producto de un contexto determinado que veremos más adelante. No obstante, es preciso señalar que la forma de vivir del arte punk entre sus protagonistas ha sido distinta en función de los lugares en los que se ha desarrollado. Resultan clarificadores las últimas formas y nuevos modos de integrar el punk en las realidades cambiantes, como es el caso de la inmigración latina y chicana en los Estados Unidos. A finales de los ochenta y primeros años de los noventa surgió un movimiento, más o menos organizado (bandas, fanzines, distribuidoras, sellos, locales...), de latinos punks que reivindicaron el hecho diferencial de ser latino como algo positivo e hicieron del punk un elemento de autoafirmación. Este movimiento había dado sus primeros brotes a finales de la década de los setenta en la escena punk de ciudades como Los Angeles. La diferencia era importante ya que no sólo cantaban en su lengua, sino que

hablaban de sus propios problemas.

La rebeldía del jazz, frente a las formas culturales y políticas existentes en Estados Unidos y el racismo, canalizó parte de esa oposición también militando en el Partido Comunista Americano. Ya no sólo se tomaba esta decisión en base a las motivaciones que condujeron a la militancia para una gran parte de los artistas (ascenso de los regímenes totalitarios), sino también porque este tipo de organizaciones de izquierda legales eran las únicas que podían defender sus aspiraciones igualitarias en ese momento histórico. Negro y comunista implicaba un evidente y considerable riesgo en suelo estadounidense, pero los negros politizados intentaron salir del aislamiento y ganar fuerza con este paso. *La cuestión, una vez más, era la recuperación y potenciación de la autoestima y la autonomía.* Ni tan siquiera en organizaciones como la Federación Americana del Trabajo, los negros eran invitados a sindicarse, aún a pesar de ser los trabajadores más explotados y vulnerables. El jazz y la música negra nacieron como contestación contracultural opuesta al racismo, la marginación y la impunidad de la violencia que sufrían. Al igual que el punk -que verbalizaba los sentimientos de ira y malestar de toda una generación- el jazz cumplió ese papel liberador.

Si el grupo newyorkino Black Mask/Up Against The Wall, Motherfuckers! tomó como emblema la frase "poesía es revolución" no fue, lógicamente, creación de éstos. Esta idea había sido ya abundantemente tratada por la vanguardia militante en los años veinte o treinta. De hecho, en 1946 un panfleto distribuido por el grupo surrealista rumano con ocasión de una exposición concluía que "poesía, amor y revolución son todos uno" y, a su vez, el venerado Lautréamont había señalado que "la poesía debe ser hecha por todos y no por uno sólo".

"La belleza será convulsiva o no será"
André Breton

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, la escena internacional se tornó frívola y poco interesada en las utopías. Es entonces cuando surge con fuerza la expresión "alienación" (que ya estuviera presente primero en los textos hegelianos). La televisión irrumpe en los hogares como un producto más del capitalismo cultural. Es el momento del auge de aquellas ideas que habían encontrado malestar entre algunos sectores ortodoxos del movimiento revolucionario.

Lukacs, en los años veinte, se había enfrentado a sus colegas rusos como consecuencia de lo expuesto en su trascendental obra *Historia y conciencia de clase*, un libro del que se ha dicho que es la mayor aportación teórica al marxismo tras la obra de Marx, junto al pilar

básico de la teoría situacionista *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Lo que venía a decir su libro, entre otras cosas, era que el proletariado no era en sí mismo revolucionario sino que, primero, debía tener conciencia de su papel en la historia, de una historia entendida como un choque entre fuerzas opuestas. Impecablemente, Lukacs trató el fenómeno de la cosificación y reificación del proletariado. De este modo, durante estos años, se creó toda una escuela de pensamiento que se situaba a la izquierda de la izquierda. Estamos hablando de la Escuela de Frankfurt (sobre todo Adorno, Horkheimer o Marcuse) con toda su serie de brillantes y malditos del marxismo ortodoxo. Grupos como Socialismo o Barbarie o publicaciones como *Argumentos* plantearon la crítica no sólo al capitalismo, sino también al estalinismo, a la vez que defendían la crítica a la vida cotidiana. Por lo tanto, las ideas socialistas y marxistas se dividieron entre aquellos que consideraban que el Partido era intocable y que cualquier crítica a éste era un favor para el capitalismo, y aquellos que hablaban de otro tipo de socialismo. Un ejemplo de discusión entre sectores de la izquierda fue la polémica surgida en el seno de la revista *Tiempos Modernos* dirigida por Sartre y sus colegas. Poco duraría la experiencia, ya que la existencia de gulags y campos de concentración soviéticos, con su consiguiente y urgente posicionamiento por parte de los intelectuales, haría perder esa unanimidad de criterios. El grupo, ante la imposibilidad de una repulsa conjunta, se autodisuelve. ¿Creían los intelectuales como Sartre que en Rusia había campos de concentración y trabajos forzosos? Imbuidos en la idea de que todo ataque a la doctrina soviética era beneficiosa para el capital, muchos negaron la brutalidad estalinista, incluido Sartre, aunque en 1950 afirmara públicamente (cuando ya era muy evidente) que había varios millones de personas recluídas en condiciones aberrantes.

No fue hasta que el marxismo golpea con fuerza la mentalidad de buena parte del mundo (a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta) cuando Sartre reconoció que ésta era "la filosofía más completa y avanzada de su tiempo". Algunos historiadores han calificado esta corriente de pensamiento situada a la izquierda de la misma izquierda -convirtiéndose en maldita, tanto por un sector del mundo marxista y comunista, como por el entorno libertario- de "movimiento anti-institucional".

En Atenas, el joven Cornelius Castoriadis (quien también firmará artículos bajo el nombre de Paul Cardan) se había entrenado en la militancia política clandestina dentro de las ilegales y perseguidas Juventudes Comunistas; sabía lo que era pasear bajo la atenta mirada, por si alguien lo seguía sigilosamente. Era un superviviente del Partido Comunista de Grecia pero, cuando ya la persecución política se hace

imposible para cualquier organización, cruzó la frontera huyendo para aterrizar en la ferviente Francia y, concretamente, cómo no, en la ciudad de París. Otra persona, Claude Lefort, que iba a ser su gran amigo y compañero político durante muchos años, ya se había embarcado en la misión de participar en la crucial revista *Tiempos Modernos* junto a Sartre. Lefort, desde un primer momento, había sido un implacable enemigo de la burocracia estalinista y de las formas políticas que se autoproclamaban proletarias. Eran los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial y, tras el desastre, el grupo y revista Socialismo o Barbarie intentó convertirse en referente, en vanguardia política del proletariado.

Socialismo o Barbarie, cuyos miembros fueron llamados los *social-barbares*, nació en 1949 producto del encuentro entre Castoriadis y Lefort, quienes inmediatamente se ponen manos a la obra de realizar una demoledora crítica a la burocracia soviética que había traicionado los ideales revolucionarios y el papel que había jugado y que jugaba el tradicional sindicalismo. Por lo tanto, su práctica se englobó en todo un cúmulo de experiencias, aventuras, programas e intentos que, desde la izquierda revolucionaria, se desarrollan a partir de terminada la guerra. Su lucha interna fue la de concebir su identidad, una identidad que se debatió entre ser un grupo avanzado o una revista. Y ello no siempre fue una discusión pacífica. El grupo se planteó seriamente convertirse en una organización revolucionaria pero, a partir de ahí, las ideas se dispersaban en la defensa de una estructura que, con algunos elementos diferenciados, podía estar muy cerca del partido leninista o de un partido de vanguardia. Ello suponía, al menos para Lefort, un grandísimo error, ya que los acercaba al estalinismo y al autoritarismo. Lefort defendía un modelo organizativo que, llegado el momento, desapareciera y se transformara, es decir, detestaba cualquier atisbo de burocracia y de izquierdismo pero, en esos momentos, defender una postura antisoviética desde dentro del movimiento revolucionario podía acarrear acusaciones virulentas de ser un reaccionario, algo que finalmente le sucedió.

"Socialismo o Barbarie coincidía con la radicalidad de los anarquistas y del movimiento socialista en sus fines y realizaba la reflexión sobre la utopía revolucionaria (el "contenido del socialismo") para una revisión de todos los aspectos de la vida, desde la forma de las ciudades hasta la relación entre los sexos".

Daniel Blanchard, miembro de Socialismo o Barbarie

Un año después de la fundación del grupo, Castoriadis (bajo el pseudónimo de Chaulieu) presentó a debate un documento que trataba

sobre la naturaleza de un eventual partido revolucionario, defendiendo que Socialismo o Barbarie debía sentar las bases para la creación, precisamente, de ese partido revolucionario. Este planteamiento contó con la reprobación de un sector de militantes encabezados por el mismo Lefort quién veía que se estaba proponiendo un modelo peligrosamente similar al que había hecho fracasar la revolución en la URSS. Para Socialismo o Barbarie, la guerra era el resultado del capitalismo sin límites de las dos grandes superpotencias: Estados Unidos y la URSS, algo que conduciría, decían, a una nueva guerra mundial.

En el primer número de la revista se alude a que se ha deformado el pensamiento de Marx en los intentos por cristalizar una sociedad sin clases y, por consiguiente, había que ir más allá de Marx. Los tiempos habían cambiado mucho y ya no estaba tan claro que la única clase que podía combatir al mundo capitalista era el proletariado y, con la aparición de la nueva izquierda en los sesenta, el grupo se va hundiendo poco a poco. Un declive que será acentuado por la feroz crítica que contra el grupo lleva a cabo la Internacional Situacionista que, desde su núcleo duro de París, denuncia el intento por convertir a Castoriadis en un nuevo jefe, un Mesías, al mismo tiempo que califican a Lefort como "basura". Y ello a pesar de los contactos que los situacionistas tuvieron con el grupo, tal y como más adelante veremos. Lefort, debido a las discrepancias acerca de la conveniencia o no de un partido, abandonó finalmente el grupo, aunque mantuvo contacto con éste publicando sus artículos. En 1958 estalla otra vez el conflicto con el intento por parte de Castoriadis de fundar un partido político revolucionario, ante lo que Lefort responde con un texto titulado *Organización y partido*, en donde sostiene que la verdadera tarea de los miembros de Socialismo o Barbarie es la de estar con los trabajadores, ofrecerles su experiencias, organizarlos, pero nunca ser ellos mismos la organización. Este proceso conduce a que en 1965, en medio de un renacimiento de las ideas revolucionarias en el mundo, Castoriadis propusiera la disolución del grupo y el fin de la revista.

Los *social-barbares* llevaron su práctica política hacia la agitación cultural y política, no solo a través de su revista que, prácticamente pasó, durante la década de los cincuenta, inadvertida entre los intelectuales de izquierdas, sino en la edición de panfletos y de su periódico mensual *Pouvoir Ouvrier* (Poder Obrero), publicado a partir de 1958, aunque de complicada distribución y modesto alcance.

A comienzos de los sesenta sus ideas habían logrado la difusión necesaria gracias al concurso de grupos afines, como los socialistas del grupo inglés Solidarity, vinculados, en mayor o menor medida, a *Heatwave*, del que surge parte de la sección inglesa de la Internacional Situacionista.

No era, como se pudiera pensar, un grupo anti-intelectual, sino

que sostenía que el debate y la comunicación debían ser dirigidos, sobre todo, a los mismos obreros, lo cual no era un impedimento para que alguno de sus miembros colaborase en las conocidas publicaciones de la intelectualidad, como *Tiempos Modernos*. Esta actitud obrerista podría verse reforzada por el hecho de que sus militantes, salvo Lefort o Lyotard, que tenían una amplísima formación universitaria y política, eran obreros e, incluso otros, carecían de cualquier titulación universitaria.

Resulta elocuente la firmeza de las convicciones del grupo, su inusitado e irreverente descuido hacia las figuras de la política internacional izquierdista, su autoproclamación como vanguardia, su insistencia en que si formulaban problemas era porque pensaban que podían resolverlos, algo que los emparentó con la dialéctica de la Internacional Situacionista.

Su papel político, a diferencia de los situacionistas (que adoptaron el programa neomarxista a partir de los sesenta, tras sus primeras formulaciones en el campo del arte y la cultura), era el de dirigirse desde el trotskismo hacia el nuevo panorama revolucionario y, en especial, al proletariado, una confianza que irá diluyéndose en Castoriadis a medida que avanzaba la década de los cincuenta, reconduciendo su análisis a favor de otro tipo de ideas en las que se incorporaba la actitud de la nueva izquierda (recelosa del marxismo ortodoxo) y del psicoanálisis. Su protagonismo, a pesar de hacer una continua llamada a visibilizar las contradicciones en las que caía la intelectualidad europea, como la disputa mantenida con Jean Paul Sartre, que era tildado de protector del régimen estalinista (Sartre y Simone de Beauvoir defenderán en distintos momentos los modelos políticos chinos y rusos), incrementó la polarización lógica de la izquierda revolucionaria entre quienes consideraban que una crítica hacia dichos regímenes era un balón de oxigeno para el mundo capitalista y quienes, como Socialismo o Barbarie, consideraban que el avance de un movimiento revolucionario consciente y fuerte pasaba, necesariamente, por denunciar a China o la URSS como sistemas totalitarios que habían devenido en una deformación grotesca de las ideas socialistas. Ante la defensa del régimen maoísta chino surgen las protestas internas en su propio país, algo de lo que tomó nota Socialismo o Barbarie, señalando que "la lucha de clases de los obreros y campesinos ha emergido a la luz del día y abofetea como es debido las imprudentes mentiras de esta señora", en referencia directa a Simone de Beauvoir. En este cisma se sitúa el grupo de Castoriadis y Lefort.

La superación de estos problemas planteó la casi totalidad de la existencia del grupo y ya desde el primer número de su revista, en marzo-abril de 1949, se lanzó una *Carta abierta a los militantes del PCI y de la Cuarta Internacional*.

"Esta superación implica, naturalmente, la supresión del trabajo y su reemplazo por un nuevo tipo de actividad libre, y con ello la abolición de una de las escisiones fundamentales de la sociedad moderna, entre un trabajo cada vez más reificado y el ocio consumido pasivamente. Los grupúsculos actualmente en licuefacción, como "Socialismo o Barbarie" o "Poder Obrero", aunque alineados tras la consigna moderna de Poder Obrero, todavía siguen al viejo movimiento obrero en este aspecto central, en el camino del reformismo del trabajo y su "humanización". Lo que hoy debe ser atacado es el trabajo mismo, cuya supresión, lejos de ser una "utopía", es la condición primordial para la superación efectiva de la sociedad mercantil, para abolir -en la vida cotidiana de cada uno- la separación entre el "tiempo libre" y el "tiempo de trabajo", sectores complementarios de una vida alienada (...)".

I.S. "Sobre la miseria del medio estudiantil"

El punto de unión entre los revolucionarios de Socialismo o Barbarie y los intelectuales se materializó finalmente por tres motivos. En primer lugar, como consecuencia de la crisis que se abrió entre el comunismo europeo a raíz de la instauración de los consejos obreros en Hungría y la posterior represión estalinista, lo que hizo tambalear las últimas esperanzas para quienes confiaban en que el régimen ruso recuperaría su perdida ética ya en los primeros veinte. En segundo lugar, con la crisis consiguiente en el XX Congreso del PCUS. En tercer y último lugar, por la aparición, fruto de esta crítica, de la revista *Arguments* (Argumentos), dirigida por desertores del estalinismo. Éstos vieron en Castoriadis y sus colegas los profetas de un derrumbe generalizado. Su línea política quiso pretender imitar el estilo de Socialismo o Barbarie, cuando estos últimos no tenían interés por acercar posturas en un frente común con los intelectuales. Aún así, dicha colaboración se produce, pero miembros como E. Morin fueron incapaces de aceptar la radical y demoledora crítica hacia la burocracia que realiza Socialismo o Barbarie. *Arguments* desaparece y Castoriadis ya visualiza un eventual final para la aventura de los *social-barbares.*

Lo cierto es que, salvando las enormes diferencias entre proyectos como el diseñado por Socialismo o Barbarie, *Arguments* o la actividad de la Internacional Situacionista, pueden existir una serie de líneas generales, de puntos de fuga comunes, como son la crítica -cuando no el abierto rechazo- al comunismo y al autoritarismo y el enfasis en la acción ciudadana al margen de las administraciones y sin el patrocinio de partidos obreros o sindicatos. Este espíritu infundió no sólo a los ocupantes del salón de actos de la Facultad de Letras de Nanterre en mayo de 1968, sino también a experiencias tan dispares como la de los Indios Metropolitanos italianos o los Black Mask americanos.

Los situacionistas, a finales de los cincuenta, tendrán eventua-

les contactos con el grupo, siendo el fugaz paso de Guy Debord por Socialismo o Barbarie un botón de muestra de que, a pesar de la radicalidad en las opiniones vertidas en la revista de la I.S. contra el grupo (el cual es acusado de seguir la estela del poder estaliniano y no haber depurado sus ideas respecto al totalitarismo incrementando, lógicamente, estas críticas cuando se trata de *Arguments*). Entre ambos grupos existió un cruce de energía, una mirada en forma de cruzada común, una empatía en su crítica a la burocracia y la altura intelectual de su discurso, lo cual atrajo a la I.S. La empatía inicial de ambos grupos era evidente, teniendo en cuenta la natural y reacia predisposición que los situacionistas sentían a la hora de colaborar con grupos o individuos ajenos a su círculo.

Debemos considerar la idea de que el joven Debord había acudido, antes de la formación de la I.S., a seminarios impartidos por Baudrillard, de quién su idea de "simulacro" camina en gran medida en las mismas latitudes que la debordiana de "espectáculo". Es muy posible que en la segunda época de la I.S. -caracterizada por una inmersión a pulmón en la política radical y menos en la investigación en el arte y la cultura- tuviera mucho que ver este flujo de ideas entre neomarxistas antiestalianianos como Socialismo o Barbarie y la I.S. Debord asistió a varios mítines de Socialismo o Barbarie, así como colaboró en su periódico *Poder Obrero* durante varios meses. La influencia en la I.S. de este hecho que da casi por concluida la "fase artística" de la I.S. es notable.

A mediados de los años sesenta la relación acaba. Los tiempos corrían muy rápido y se preparaba el asalto a la Sorbona y Nanterre. Castoriadis moría en compañía de su esposa Zoe, mientras todavía resonaba la frase de Oscar Wilde que él mismo solía repetir: "Lo terrible de envejecer es que uno sigue siendo joven". Años después, Claude Lefort es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Buenos Aires por una vida dedicada a la denuncia del totalitarismo y la opresión.

[El suicidio de las máquinas]

A Jean Tinguely sólo le interesaba el lado salvaje del arte. El amor por el maquinismo y su afán destructor le llevaron a idear complicados planos de artefactos que se autodestruían.

Sus vecinos debían verlo con miedo por los pasillos y es posible que, incluso, no lo saludaran al pasar. Sea como fuere, Tinguely quería acción en París y releía con avidez textos futuristas. Educado en Suiza en un ambiente de grupos anarquistas, había ideado la destruc-

ción, nuevamente, del arte. ¿Podría Dadá resurgir a mediados de los cincuenta? ¿Tuvo algo que ver el hecho de que Tinguely viviera junto a Huelsenbeck, el ex dadaísta ahora reconvertido en psicoanalista bajo el nombre de Hulbeck?

Las "esculturas matemáticas" de Tinguely permitían que quien se encontrase ante sus ingenios pudiera introducir una moneda y la máquina funcionase sola. Unos pinceles mecánicos actuaban bajo tus ordenes, pudiendo decidir -si era necesario- más cantidad de pintura, qué tipo de colores, la rápidez en las pinceladas o cualquier otra cuestión. Un día, como si se tratara de una mala pesadilla, el invento escapó de cualquier control. Este momento se originó cuando Tinguely decidió hacer suicidar a la máquina.

En este sentido, los engendros ideados por Tinguely se presentan como inútiles, absurdos y no funcionales. Ya no es la admiración por la tecnología sino el fervor por la autodestrucción. De este modo, se atribuyó al artista el calificativo de neodadaísta, como continuador de las antimáquinas ideadas por algunos dadaístas durante los años veinte, así como por la idea que de la tecnología y las máquinas tenía Dadá.

En su máquina *Homenaje a Nueva York*, de impresionantes dimensiones (más de siete metros de largo por nueve de altura), aplicó hasta las últimas consecuencias la idea del suicidio de la máquina. Colocada en el jardín del Museo de Arte Moderno de Nueva York incluía ruedas de bicicletas, un fregadero e, incluso, un piano. El suicidio de su engendro estaba planeado para la noche del 17 de marzo de 1960, una vez que accionara el mecanismo de encendido y los engranajes comenzaran a girar mientras pintaba, serraba, hacía música para, finalmente, empezar a quemarse hasta reducirse a cenizas. Las llamas, no obstante, empezaron a ser considerables y un grupo de bomberos suspendió el proceso, pero ya Tinguely había logrado popularidad y sus máquinas suicidas se vendían con regularidad.

Tinguely experimentó con las máquinas hasta convertirlas en la suprema autosuficiencia (se autodestruían), mientras que el futurismo fue la mayor expresión de la exaltación de la idea de modernidad y tecnología, de amor por el maquinismo y, a la vez, confianza en una humanidad veloz, dinámica, mecanizada. En esta visión, Marinetti quiso destruir todo cuanto se había hecho o creado que tuviera algo que ver con los vestigios de un pasado que era visto como decadente y caduco.

La utopía del futurismo era la de un mundo en el que las máquinas y el progreso sirvieran a la felicidad de la humanidad, en una visión antagónica al mundo descrito por H.G. Wells, quien profetizaba una sociedad caótica y atrozmente organizada. En el futurismo ruso, con Mayakovski o Klebnikov, el amor por los puentes de hierro, la velo-

cidad y las grandes edificaciones, encontraba su explicación en el ansiado despegue que los revolucionarios rusos deseaban de su país, tras su consiguiente retraso debido a la política zarista. Una vez que triunfa la revolución, el modelo estadounidense -con su fantástico avance industrial- es, a los ojos de los rusos, algo a imitar. Así, cuando Mayakovski viaja a Nueva York cae rendido ante sus majestuosos puentes y sus milagros tecnológicos, aunque su utopía se desvaneció cuando comprobó la pobreza extrema y el racismo. La visión de Klebnikov iba mucho más allá, valorando seriamente la posibilidad de hervir el agua de los lagos por medio de generadores eléctricos para fabricar miles de litros de sopa con la que alimentar a los hambrientos. Esta excentricidad, no obstante, denota la finalidad que para el futurismo ruso tenía la idea de progreso: ser aliado de la justicia y del bienestar global. Pero Klebnikov, objeciones aparte, no estaba demasiado equivocado cuando en la década de los veinte afirmaba que en unas decenas de años sería posible viajar en naves aéreas desde Europa a América en poco tiempo y que, incluso, un día los hombres querrían alcanzar el suelo de lejanos planetas.

Bandas como Devo o Residents aplicaron el uso de la tecnología (sintetizadores) para, partiendo de una base protopunk, construir un nuevo discurso sonoro que ha llegado hasta nuestros días. De este modo, existe una lectura que sitúa al futurismo junto al punk, ambos como apocalípticos anunciadores de un mundo que será barrido.

"Confía en las máquinas" fue el mensaje de una banda, los madrileños Aviador Dro (que, en sus comienzos, acompañaban su nombre con la expresión "...y sus obreros especializados", en alusión a una obra teatral futurista) que mantuvieron la confianza en las máquinas y la tecnología, desconfiando de su uso en manos del hombre bajo un sistema de exaltación militar.

Los murales del comunista Diego Rivera reflejaban la idea que pretendía plantear una afirmación como la de "confía en tus máquinas", es decir, representaba a los trabajadores y a las máquinas juntos, en armonía; frente al antiguo héroe de leyenda se oponía al ser humano urbano que vive en un entorno de tecnología a su servicio y bienestar. En 1932, Rivera fue llevado hasta el Garden Court de Detroit por expreso encargo de Henry Ford para que expresara estas ideas en la forma de un gran mural. El resultado no dejó a casi nadie indiferente: hoces y martillos y trabajadores convivían plácida y ordenadamente frente a máquinas y símbolos del capitalismo industrial. La obra llevó a que Rivera señalase que "Marx hizo la teoría, Lenin la aplicó con su sentido de la organización social a gran escala y Henry Ford hizo posible el trabajo del Estado socialista". Estas escandalosas y políticamente incorrectas declaraciones no eran caprichosas, representando la noción de progreso de una parte de la militancia comunista en el campo

del arte y la cultura. Por supuesto, el capitalismo y los capitalistas eran conscientes de que esto era, en realidad, una llamada a la toma del poder industrial por los trabajadores en el camino de la instauración del socialismo, pero planteaba también que, al fin y al cabo, los logros del capitalismo no eran tan crueles e inhumanos, tal y como los revolucionários afirmaban. No obstante, estas ideas cambiaron cuando se produjo la gran depresión económica en los años treinta. Las máquinas, entonces, ya no producían felicidad sino infelicidad y escasez y el orden social debía ser destruido. Así "la máquina no satisfizo al alma" (Calkins) y se diluyó la idea de ese capitalismo con rostro humano.

Aún cuando algunos dadaístas realizaron obras con una temática antimáquina, un manifiesto Dadá fechado en 1918 instaba a "la introducción del desempleo progresivo por medio de una amplia mecanización de todas las actividades", toda vez que "sólo mediante el desempleo el individuo puede alcanzar la posibilidad de descubrir la verdad de la vida y acostumbrarse finalmente a experimentarla". El texto se afirma, por lo tanto, en la idea situacionista de no trabajar, planteando un futuro en el que las máquinas hagan las tareas alienantes y pesadas necesarias para la vida. Es decir, se negaba el trabajo asalariado (cuesta imaginar otra cosa en el dadaísmo) y la consiguiente alienación, pero no se planteaba en modo alguno una alternativa del tipo primitivista. Las máquinas, parecen decir, no son malas en sí mismas más que cuando su existencia es el reflejo de un mundo violento e injusto que hace al individuo inmensamente infeliz. Cambiar el mundo para someter a las máquinas a que nos libren del sufrimiento propio del asalariado y de las relaciones de necesidad propias de su estatus es la visión que parece extraerse de la cita dadaísta. Para Dadá, al igual que para el romanticismo, la tecnología y la ciencia eran sinónimo de monstruos en forma de guerras y alienación creados en cada uno de sus respectivos momentos históricos y esa identificación era inmediata. Un gran cañón metálico respondía a la exigencia de concentrar recursos materiales y humanos, es decir tecnología y técnica, en la industria militar y, por lo tanto, el rechazo al cañón era el rechazo a la misma sociedad que vivía bajo esta idea.

El "anarquismo científico" de Aviador Dro comenzó a expresarse estéticamente en torno a 1980 con su polémico tema "Nuclear si, por supuesto" o "Destruye tu hogar humano", pero será dos años más tarde cuando lanzan su *Manifiesto de la revolución dinámica*, que acuña el término que unía anarquía y ciencia (su logo era un compás en forma de la tradicional A libertaria). Los ataques a la banda, acusándolos de defensa del futurismo italiano y su expresión ortodoxa política en el fascismo, supuso que ésta se manifestase públicamente como contraria "a cualquier organismo político, ya que ello nos parece aburrido e inoperante y, más en concreto, contra cualquier tipo de organismo con-

servador fascista o neonazi que tiende a un inmovilismo que es justo lo contrario a lo que nosotros defendemos". Es decir, la revolución industrial y los avances en materia tecnológica eran apoyados por la banda y su líder, Servando Carballar, siempre y cuando su finalidad fuera siempre colectiva. El problema para Aviador Dro, en su análisis netamente futurista de la realidad y el progreso, consistió en que el sistema controlado por la élite tecnócrata es incompatible con un uso de la tecnología en la dirección del bienestar colectivo.

Aviador Dro

Es la figura del futurista Luigi Russolo y sus aportaciones teóricas acerca del uso del ruido en el arte (especificamente en textos como *El arte del ruido*), lo que atrajo a los miembros de Aviador Dro a una estética futurista sin precedentes en el estado español, más allá de los efímeros contactos que en torno a 1977 tuvieron con las vanguardias y la conexión futurismo/punk de los implicados en el colectivo y fanzine *La liviandad del imperdible* (Enrique Sierra, Fernando Márquez o Alaska). Aún así, la estética rígida propia del cine de ciencia ficción de

Aviador Dro se contrapone con las aportaciones que el futurismo realizó a la forma de vestir y, en este sentido, Giacomo Balla en un manifiesto que data de 1914 defendía abiertamente una indumentaria dinámica, colorida y asimétrica. Fueron, precisamente, los futuristas quienes llamaron a lucir el cabello teñido de colores llamativos. La ropa, decían, debía reflejar el carácter agresivo del ser humano en orden a su defensa de la guerra y el enfrentamiento.

Otra banda surgida a partir de una escisión de Aviador Dro compuesta por tres de sus miembros expresó su amor por el maquinismo futurista adoptando parte del nombre de la obra de Marinetti *El esplendor geométrico de la mecánica del mundo*. La banda fue Esplendor Geométrico que sería la autora de temas con títulos explícitos como "Necrosis en la polla" o "Negros hambrientos", grabadas con escasos medios técnicos y bajo la filosofía del "hazlo tú mismo".

En el *Manifiesto de la violencia práctica* Aviador Dro reflejaba claramente su discurso netamente futurista, la radicalidad de sus planteamientos y su defensa de un feroz individualismo desobediente:

Si te golpean en la cara
no les escupas,
no les ignores, no vuelvas la otra mejilla.
Esto es para los mongoles, para las mentes arcaicas, para los animales con exoesqueleto, para las cucarachas religiosas, para los payasos variopintos.

Si te golpean en la cara
no te rías,
no huyas,
no te irrites. Eso es para las mentes deformes, para la humanidad de vidrio, para los niños más inocentes, para los tontos de los telefilmes.

Si te golpean en la cara es porque:
quieren destruirte,
quieren hacerte daño,
quieren destruirte,

Tu mente es tu elevada fórmula de conservación

DESTRÚYELOS
DESTRÚYELOS

Con palabras, con sonidos, con imágenes,
Con violencia si es necesario

RÓMPELES LA CABEZA

Eso es AGRESIVIDAD, esa es la NUEVA ACTITUD

Si los dictadores, los políticos, las fuerzas armadas

IMPIDEN TU TRABAJO
IMPIDEN TU MISION
DE FORMA VIOLENTA.

No lo dudes
No lo pienses ni un momento
Únete a otros como tú
Adquiere armas
Medios de Comunicación
Casas de discos
Empresas
Ametralladoras
Rayos Láser
Fábricas químicas

Y LUCHA contra ellos

El combustible está contigo
El aroma del Dulce Acero
Las Herramientas
Las Palancas
No podrán hacer NADA
SOIS MÁS/MÁS INTELIGENTES/
EL FUTURO ES VUESTRO: EXTINGUIDLOS

Si te molestan
Si molestan a tus amigos
a tu compañero/a
Intenta razonar
Intenta convencerlos con tu razonamiento
Con computadoras
con la verdad científica
Si te dejan en paz: has triunfado
si te molestan más

DESTRÚYELOS
ERES MUCHO MÁS FUERTE

Si te quieren convencer
DISCUTE hasta un límite
No des la razón hasta que te convenzan
NO HAY DOS VERDADES
Y TÚ ESTÁS MAS CERCA DE LA VERDAD
ESTÁS MÁS CERCA DE LA RAZÓN
a menos que tu oponente sea un hombre del futuro, o un científico experto

DUDA pero olvida a Descartes
EL CONVENCIMIENTO DE LOS CASI EXACTO
NO ES DOGMATISMO: ES LÓGICA

[La causa y el cadáver]

Al igual que el jazz en los años treinta, bandas como Los Crudos (del que parte el sello Lengua Armada) o Huasipungo pretendieron defender su propia cultura popular y sus rasgos característicos como forma de enfrentarse a una situación social, económica y racial hostil. Mediante un ataque desde la escena contracultural, recuperaron el mismo espíritu que acompañó a la creación, durante la década de los sesenta, del movimiento chicano que defendía el llamado "*Brown Power*" y que vió en otros modelos, como el nacionalismo negro ultra-militante de los Black Panthers, líneas políticas y de acción para hacer respetar sus derechos como minoría en un país que les había declarado la guerra abierta. Crudos supusieron, nuevamente, levantar el grito de guerra según el cual, a pesar de que habían pasado treinta años desde la emergencia del movimiento chicano dentro de las corrientes de la nueva izquierda estadounidense, en el subsuelo de las grandes ciudades aún existía un tejido social que rechazaba ser integrado en un sumidero que condenaba al ostracismo a sus ciudadanos de "segunda categoría". Ellos eran el arma, el amplificador, eran una nueva urgencia.

Aún así, el fenómeno del resurgimiento del punk chicano tenía su antecesor en la escena punk de finales de los setenta con bandas como Brats, Los Illegals o The Zeros.

Surgidos en 1976 en Chula Vista, California, The Zeros (con el carismático Robert López, alias "El Vez", al frente) musicalmente estaban influidos por bandas de rock and roll y punk americanas como Ramones o New York Dolls. El significado de su nombre y la razón de elegir éste refleja la desazón chicana cuando Lester Bangs, crítico de rock, durante una entrevista a la revista Cream, señaló que él no deseaba "ser un héroe, sino tan sólo un cero a la izquierda". Esta declaración no dejaba de ser la afirmación anti-héroe genuinamente punk. La banda se convirtió en precursora y estandarte de la juventud chicana más afilada y callejera durante los cinco años que el grupo existió (1976-1981) para, una década más tarde, volver a unirse.

En este sentido, Crudos fueron también los sucesores de la protesta protagonizada por los "pachucos" en la década de los treinta. Los pachucos fueron aquellos jóvenes chicanos que, por medio de una llamativa forma de vestir denominada *zoot suit*, sufrieron la represión estatal más encarnizada al ser agredidos por militares en la ciudad de

Los Ángeles durante el fatídico año de 1943. Los estadounidenses veían a los pachucos como gamberros, gente del peor lumpen imaginable y, por supuesto, justificaban en gran parte medidas de carácter policial contra ellos. La semilla de las revueltas se produjo en Los Ángeles, siendo ésta una ciudad que tenía un alto número de militares que en breve partirían a la guerra del pacífico. El estilo *zoot suit* estaba fuertemente apegado a la cultura del jazz, el swing y los locales nocturnos, siendo su forma de vestir muy característica: grandes pantalones de tela en un momento de escasez en la tela debido a la guerra. Es por esta razón por la que los jóvenes agrupados en torno al estilo *zoot suit* solían verse en eventos especiales como fiestas o cumpleaños.

Un vistazo a la prensa del momento nos da una idea de la tea que sobre los jóvenes chicanos se estaba echando desde la prensa. Así, en *Los Angeles Examiner* de fecha 10 de junio de 1943, se señala que "Los Estados Unidos deben tomar medidas para frenar los disturbios en la zona de los *zoot suit*. El gobernador ha pedido que se investiguen los sucesos y la policía debe eliminar la presencia de maleantes en Los Ángeles". El mismo periódico, meses antes, hizo pública una noticia según la cual el "estilo del peinado se utiliza para identificar a los maleantes", mientras los jueces "ordenan a los acusados que no cambien sus peinados". La violencia de los marines aumentó entre 1942 y 1943, pero será en este último año cuando se producen las grandes revueltas de Los Ángeles.

En mayo de ese año, en la pista de baile del Aragón Ballroom, un grupo de jóvenes americanos se queja agriamente de que los *zoots* se han apoderado del país y, de pronto, unos soldados hacen su aparición en el lugar afirmando que un marine ha sido apuñalado por un chicano. Inmediatamente, cerca de quinientos soldados y jóvenes americanos atacan a todos los chicanos que encuentran a su paso. Sorprendentemente, los detenidos serán todos chicanos y ningún americano acaba en comisaría. Los choques se producen regularmente llegando a ser herido un marine de nombre Coleman. La respuesta de los militares se traduce en un salvaje ataque con armas de fuego contra todo aquel que vista según el estilo *zoot suit*. La connivencia de policías, vecinos y militares es absoluta, hasta el punto de hacer uso de una veintena de taxis para patrullar las calles de la ciudad en busca de chicanos. En junio, una comisión en la que participan abogados chicanos acusa de pasividad a la policía y a la prensa de haber instigado los ataques racistas. El resultado de la violencia se traduce en la orden de detener a cualquier individuo de apariencia *zoot suit*, bajo pena de hasta cincuenta días de cárcel.

Eran los años de la temprana irrupción de los jóvenes chicanos en la cultura prefabricada estadounidense y, a partir de entonces, su gesto de rebeldía se convirtió en algo más que mera historia para las

The Zeros

generaciones posteriores. Un gran número de pachucos entraron en prisión, constituyendo un grupo de presos fuertemente unidos. Ricardo Sánchez, en su libro *Canto y grito mi liberación* escribió a propósito de ello que "Los pachucos, sintiendo la pérdida de sus vidas humildes pero rebeldes, luchando por imprimir sus nombres e historias en ruinosas paredes de las prisiones, con la esperanza que de alguna manera esas mismas paredes perduraran y llegaran a ser la octava maravilla de una sociedad que se deshace por las costuras todo alrededor de ellos".

Treinta años antes del surgimiento de una banda como Los Crudos, los chicanos estaban siendo explotados sistemáticamente en interminables trabajos agrícolas, viviendo hacinados en infraviviendas. Esta situación generó que, durante los sesenta, líderes chicanos como César Chavez (fundador de United Farm Workers) capitanearan levantamientos y huelgas entre la población trabajadora chicana. Chávez, profesor californiano de origen mexicano, había sido muy influenciado por toda la escuela de la no-violencia (como Thoreau o Gandhi), en sintonía con el paralelo movimiento por los derechos civiles. Su lucha se encuadró en una organización llamada La Causa. En la misma línea que el fenómeno del punk chicano en los Estados Unidos, su organización no sólo trabajó en la denuncia de las condiciones materiales de vida, sino que defendió un protagonismo cultural chicano importante. Este tipo de ideas infundieron en los chicanos un sentimiento de raza y un nacionalismo defensivo frente a la cultura blanca estadounidense.

La trayectoria de La Causa sumó un gran triunfo cuando sus pretensiones vencieron ante los empresarios en la gran huelga de los recolectores de uva, después de varios años de lucha en donde el boicot fue un arma decisiva, así como las tradicionales acciones en forma de manifestaciones.

Pero la situación en los guetos de las grandes ciudades era bien distinta. Los chicanos sufrían el hostigamiento de los empresarios y, sumidos en la pobreza y la violencia policial, algunos de éstos tomaron el camino de la acción directa. De forma muy parecida a la experiencia del Black Panther Party, surgieron grupos como los Boinas Marrones que, además, reclamaron la pertenencia de tierras ocupadas por los norteamericanos tomadas ilegalmente. Es por ello que, cuando dirigentes radicales como Reies Tijerina empiezan a ser un problema para las autoridades federales, se inicia una campaña para destruir la vitalidad del fuerte movimiento chicano.

De forma regular, se organizaron actos de exaltación del orgullo chicano, como el Congreso de la Raza Unida, pero estos actos fueron objeto de la represión. En uno de los citados congresos, dos líderes chicanos son asesinados en Texas. La situación empeoró cuando los llamados "Siete de la raza" fueron acusados de robo a mano armada

y del asesinato de un policía, algo que nunca se pudo demostrar, sino más bien todo lo contrario, cuando distintas pruebas indicaron que el policía había muerto por el fuego de la misma policía. No obstante, fueron condenados por atraco. Ellos estaban "Tomando los golpes" que denunciaría la banda punk Los Crudos porque

ESTE SISTEMA SIEMPRE
TRATA DE CONSERVAR LO QUE HA ROBADO.
ADMINISTRAN LOS CHINGAZOS
SÓLO PARA APLASTARNOS,
ASIMILARNOS, COMERNOS ENTEROS.
PARA MATARNOS LAS GANAS DE ACTUAR.
PARA BORRAR NUESTRAS CONVICCIONES
Y LA POCA UNIÓN QUE NOS QUEDA.
HAY QUE AFIRMAR
NO ASIMILAR.
NO ESTAMOS BUSCANDO ASILO.

Las similitudes entre las letras de Los Crudos y los versos de Alurista son evidentes. En 1971 éste advertía a Estados Unidos que "sus masacres deben cesar. Debemos atarle las garras y limarle los colmillos. No debe matar, no a nosotros ni a sí mismo". Esta liturgia de la rebeldía chicana convertida en palabras cargadas de sentimiento, suponen el sentir común de la comunidad chicana, más allá del lógico relevo generacional.

La situación no era fácil de definir, ni tan siquiera desde un punto de vista meramente semántico ya que, incluso entre los mismos chicanos, no todos habían aceptado tiempo antes esta definición. La palabra "chicano" proviene de "mexicano", pronunciando, eso sí, la equis de forma similar al tiempo posterior a la conquista. El hecho diferencial de ser "chicano" suponía una doble diferenciación. Por un lado, se establecía una separación, sobre todo cultural, con los nativos estadounidenses y, por otro lado, también con los mexicanos.

Una de las principales señas de identidad, en cuanto a producción contracultural propiamente chicana, fue el teatro chicano nacido a partir del sindicato de la United Farm Workers y que fue llamado Teatro Campesino. Desde su gestación, este peculiar tipo de teatro fue concebido como un arma de propaganda política y concienciación entre los chicanos y como forma de hacer pública la situación que soportaban. Así, cuando surge en 1965, despierta grandes simpatías, a la misma vez que se crean plataformas de estudiantes en distintas universidades que exigían un plan de estudios chicano. Este último hecho será muy importante en el movimiento chicano, políticamente muy influenciado por un

tímido marxismo, al concebir la educación y el sistema educativo nacional como un arma en contra de su pueblo, constituyendo la lucha escolar y universitaria un frente de combate tradicional. El teatro chicano, sobre todo el dirigido por Luis Valdez, explotó la idea de la rebeldía chicana, cosechando grandes éxitos en Chicago o Los Angeles con obras como *Zoot Suit*, en alusión directa a la revuelta de los jóvenes chicanos en los años treinta. Este tipo de teatro se caracterizó por pequeñas obras de escasa duración con una fuerte carga nacionalista cultural, con papeles típicos en la realidad chicana: el explotado, el jefe despota, el barrio, el anhelo de la cultura perdida, etc.

El movimiento chicano buscó incesantemente hacer visible su idiosincrasia a través del arte y la cultura (poesía, novelas, música, pintura, etc), recurriendo casi siempre a una serie de motivos típicos, como fueron la sensación de ser desperdiciado el talento de la gente chicana por culpa del racismo, las penurias económicas, la explotación laboral, la violencia sufrida por parte de la policía, la incomprensión cultural, etc. En el poema *Stupid América*, de Abelardo Delgado, se refleja esta desazón cuando dice:

"Estúpida América, mira a ese chicano
con un gran cuchillo en su mano firme,
no quiere acuchillarte, quiere sentarse en un banco
y tallar cristos,
pero tú no lo dejas.
Estúpida América, oye a ese chicano
gritando maldiciones en la calle,
es un poeta sin papel y lápiz
y como no puede escribir estallará.
Estúpida América, recuerda a aquel chicano
que triunfó en matemáticas e inglés,
él es el Picasso de tus estados del oeste,
pero morirá con mil obras maestras
colgadas sólo en su mente".

La organización de Reies Tijerina La Alianza movilizó la gran cifra de 14.000 familias chicanas en Nuevo México, en una campaña cuyo fin era la devolución de tierras robadas por los norteamericanos tras la derrota de Méxco y la consiguiente firma del tratado de Guadalupe-Hidalgo.

El incremento de la presión sobre los chicanos militantes hizo que el movimiento realizara acciones de notable repercusión, como la ocupación de la isla de Alcatraz, con el fin de llamar la atención sobre su terrible situación.

Rodolfo "Corky" González era un famoso boxeador. Poseía una derecha tremenda, pero otros golpes distintos al boxeo serán los que aseste en su vida, más en concreto dirigió sus puños contra el sueño americano que excluía a los chicanos. Había logrado, nada más y nada menos, que 65 victorias en 75 combates como peso ligero. Era el año 1953. Varios años más tarde, a comienzos de los sesenta, fue una de las cabezas visibles del movimiento chicano en donde el nacionalismo cultural tuvo una gran importancia. Su poema *Joaquín* (1967) será difundido por todo el país, colocado en paredes de centenares de locales chicanos, en bares y como bandera de la causa:

"Yo soy Joaquín,
perdido en un mundo de confusión,
atrapado en el mundo de la sociedad gringa,
confundido por la ley,
menospreciado por las actitudes,
suprimido por manipulaciones
y destruido por la sociedad moderna".

El arte chicano se consolidó a través de asociaciones de artistas como el precursor Mexican American Liberation Front (Frente Artístico de Liberación Mexicano-Americano), el Rebel Chicano Art Front (Frente Artístico Chicano Rebelde) o el Royal Chicano Air Force. Este último agrupó a un buen número de artistas en Sacramento, California, bajo un modelo de cooperativa de productores y artistas.

En este sentido, cobró una especial importancia José Montoya. Montoya, poeta y pintor, desarrolló lo que se llamó el Arte Tortilla (imágenes sobre tortillas como si fueran cuadros). Su militancia en el nacionalismo cultural chicano había comenzado al participar en el Frente Artístico de Liberación Mexicano-Americano y, poco a poco, tras formar grupos de pachucos y liderarlos, comenzó a tomar conciencia de su condición de chicano como hecho diferencial, algo que se acentuó tras su paso por el ejército, hasta afirmar que "vivir, escribir, cualquier cosa sobre los chicanos o simplemente ser chicano es un acto político".

ES EVIDENTE QUE LOS HORRORES

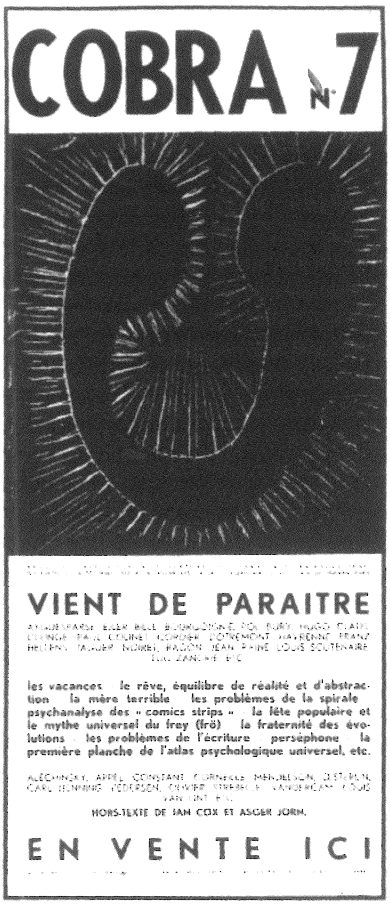
Es evidente que los horrores del advenimiento de la guerra supusieron un antes y un después para toda una época. Así, tras las cenizas de la batalla que había desangrado a millones de personas, el arte vivió el

nacimiento del llamado "Arte Bruto". El Arte Bruto buscaba creaciones artísticas realizadas por aquellas personas que tenían un carácter de creación personal, espontáneo y de una ilimitada libertad frente a las convenciones y las normas establecidas. Esta era la idea de Jean Dubuffet y André Breton en 1948 durante su *Campaña por el Arte Bruto*, pero todo había comenzado algún tiempo antes cuando Dubuffet visitó, durante varias semanas, distintos manicomios de Suiza, investigando los dibujos y creaciones de enfermos mentales para lo que iba a ser, en principio, la edición a cargo de la editorial Gallimard de un libro sobre esta idea.

Aún a pesar de que Dubuffet se convirtió en abanderado de este proyecto, los surrealistas llevaban ya dos décadas fijando su atención en la capacidad de expresión artística de los enfermos mentales. En efecto, dicha defensa de los locos se puede constatar en la publicación de *Carta a los directores de los asilos de locos* (1925) en donde se establece un paralelismo entre los cuarteles, las cárceles y los manicomios. Todos estos recintos habían surgido en una misma época histórica y todos merecian el mismo desprecio, decían. La defensa del individuo frente a la sociedad, para los surrealistas, supone considerar que "los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social". Ciencia, estado, psiquiatría... eran sinónimos de represión, de la misma forma que el policía era el psiquiatra (y viceversa), por lo que en el primer surrealismo ya vemos algunas de las notas definitorias de las teorías modernas en torno a la anti-psiquiatría. Bajo la máxima de que "todos los actos individuales son antisociales" los médicos mentales eran ridiculizados en su uso de la fuerza física para reducir a los locos ya que ésta, se decía, era su única ventaja frente al loco, a la vez que se reconocía "el carácter absolutamente genial de las manifestaciones de algunos locos". Esta ira contra la psiquiatría era lógica, toda vez la defensa a ultranza de la libertad que hicieron los surrealistas, contrarios por definición al encierro del espíritu y del cuerpo.

Los nazis habían llamado "arte degenerado" a las creaciones artísticas de enfermos mentales, disidentes como los dadaístas, criminales, homosexuales y lesbianas. Decenas de obras se agolpaban en paredes atestadas de cuadros en los que dadaístas cohabitaban con enfermos mentales en la gran exposición de Munich. En un puñado de años, la propaganda del Reich había logrado convertir al público en asombrados y horrorizados críticos a favor del absolutismo cultural y político. En la exposición, cada uno de los cuadros de los dadaístas, surrealistas y expresionistas era acompañado de una inscripción en la que podían leerse frases como "pagado con el dinero del pueblo", "artista judío" o "¿Quién les había impulsado a esta vulgar locura? ¿Acaso el sólo deseo de sorprender? ¿Acaso la moda impuesta por los mecenas judíos?". Curiosamente, en la Francia ocupada no fue prohibi-

da la exhibición de buena parte de las obras de estos autores. Hitler consideraba que estas obras eran el resultado de la decadencia de Europa, en la que los franceses -señalaba el führer- habían sido en gran parte responsables. Decadencia y modernidad, para el Reich, eran síntomas de la misma idea de degeneración moral y cultural.



Portada del número siete de la revista COBRA

El llamado arte degenerado, bajo estas ideas, despreciaba los eternos valores del suelo y la sangre defendidos a ultranza por los nazis. Su mirada se dirgía hacia el pasado, hacia los vestigios de imperios que se habían hecho añicos y en donde Alemania, la "Gran Alemania", debía recuperar su lugar histórico. Tanto Hitler como el auténtico

ideólogo del Reich, Goebbels, eran promotores de un arte que no sólo fuera "estéticamente excelente", sino que extrajese su inspiración "del mismo pueblo". Por lo tanto, modernidad y pueblo eran, para el ideario nazi, conceptos antagónicos. La idea de modernidad elevaba la vista más allá, era inspiradoramente peligrosa y su radio de acción internacionalista.

Tambien Dubuffet fue producto de la idea del arte colectivo y sin idolatrías del anarquista Proudhon. En efecto, para Dubuffet el arte debía ser de todos, individual y personal, accesible, sin espectadores ni barreras. El artista publicó *Cultura asfixiante* (1968) en el que defendía su gran individualismo, propio del anarquismo, el cual era incompatible con los intereses generales, con el bien social. Con esta afirmación, Dubuffet proclamaba la profunda disidencia del individuo frente al Estado y la Administración. La coacción del bien común suponía el enfrentamiento con los intereses propios del individuo, muchas veces no coincidentes. Pero este trabajo de imposición estatal ya iba adelantado, demasiado... Dubuffet propone crear "Institutos de Desculturización en donde impartirán clases unos monitores especialmente lúcidos y una enseñanza de desacondicionamiento y desmitificación que se extendería durante varios años, de manera que se pudiese dotar a la nación de un cuerpo de negadores sólidamente entrenados que mantengan viva la protesta". ¿Qué mayores individuos independientes que los dementes? Ajenos a la coacción cultural, desobedientes, metidos de lleno en un mundo interior muchas veces tormentoso, atraen a Dubuffet, para quien la función de la cultura era mantener los antagonismos entre Estado e individuo.

Asger Jorn había conocido a Dubuffet en 1957. Jorn no era, en absoluto, un recién llegado, sino más bien todo lo contrario. Había militado en el surrealismo francés para, más tarde y tras disentir con Breton, fundar una revista llamada *CoBrA* (en 1949 se publicó el primer número de la revista de los diez que verían la luz). No obstante, el grupo había nacido un año antes tras una reunión en la parte trasera de un bar del paseo de Saint-Michel en París, cerca de la catedral de Notre Dame. La revista era dirigida por Dotremont, quién falleció tempranamente. Dotremont había roto con Breton y junto al también miembro del grupo Joseph Noiret pertenecía al Centro Surrealista Revolucionario de Bélgica. Dotremont fue el responsable final de la elección de dicho nombre para el grupo.

¿Existió, como tal, un grupo CoBrA? Algunos han señalado su inexistencia afirmando que, en realidad, era la publicación de la Internacional de Artistas Experimentales. No obstante, habría que precisar que los congregados en torno a la revista realizaron investigaciones de diverso tipo y sentían una comunidad de intereses. Igualmente, organizaron diversas exposiciones de sus trabajos. Aún así

y en distintas ocasiones, sus protagonistas se refirieron a la cuestión con la expresión "movimiento Cobra" (#2 I.S.) ya que, al fin y al cabo, constituían un grupo de afinidad importante entre ellos.

Ellos, personajes como los citados y el futuro situacionista Constant, investigaban caminos experimentales para el desarrollo de un nuevo arte. El grupo CoBrA (1948-1951), que había surgido informalmente en Escandinavia al realizar Jorn experimentos de búsqueda de civilizaciones precristianas, era un centro de experimentación y ensayo no ubicado en ningún lugar físico, bajo la idea de que el arte no podía ser obra únicamente de una pequeña élite de personas con grandes dotes para la creación. Con frecuencia realizaban excursiones al campo, utilizando casas rurales abandonadas para realizar murales, en los que se combinaba pintura y música.

En esta época, el comunista Asger Jorn ya empezaba a reflejar la enorme influencia que sus ideas sobre el arte y la vida tendrán en la Internacional Situacionista, una organización en la que entró desde su fundación.

Antes de su ingreso en la I.S., Asger Jorn fundó el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI). Era el año 1953 y cuatro años más tarde se funda la organización liderada por Guy Debord, siendo el traslado de Jorn a Génova fundamental para este contacto.

El grupo denunció la falsificación que la sociedad burguesa hacia sobre determinadas formas de arte calificadas como "populares". El principal punto de vista controvertido entre los miembros del grupo CoBrA y el surrealismo era el hecho de que los primeros negaban que existieran varias realidades o una realidad oculta o subterránea. Para el grupo, ser CoBrA significaba "considerar que la época moderna es profundamente destructiva a pesar de las apariencias de pulcritud formalista", a la vez que advertían que "la violencia radical vendrá de una violencia creadora, de un arte espontáneo". CoBrA defendía a ultranza lo inesperado, el caos, lo absurdo y, por encima de todo, la aspiración hacia lo imposible. El deseo no dejaba de ser el empuje hacia lo desconocido y la experimentación y, en definitiva, la negativa a cualquier obstáculo a la libertad.

Y, además, en el trabajo de Constant el grupo ya apuntaba algo que termina por definir los situacionistas: la arquitectura ambiental y el urbanismo en su influencia a la hora de incidir sobre los sentimientos y las pasiones.

"Ya es hora de abandonar el mundo de los civilizados y su luz. Es demasiado tarde para empeñarse en ser razonable e instruido, algo que ha llevado a una vida sin atractivos. Secretamente o no, es necesario convertirse en otro o dejar de ser".

G. Bataille

Letristas y situacionistas son un ejemplo de la recuperación del vanguardismo capitalizado a finales de la primera década del pasado siglo por Dadá y surrealismo, así como también de esa crítica demoledora al mundo en el que vivieron; tanto contra los viejos y nuevos capitalistas y capitalismos, como contra los viejos y nuevos comunistas y comunismos, en esta línea se situaban.

En este sentido, criticaron y ridiculizaron a André Breton bajo la acusación de estalinismo y defendieron experiencias de liberación como la húngara o la argelina. No obstante, el grupo surrealista publicó un manifiesto titulado *Hungría sol naciente* en donde se defiende abiertamente la revolución húngara. En la misma línea podemos situar el esfuerzo de surrealistas como Peret y miembros de Socialismo o Barbarie por formar comités destinados a apoyar la emancipación en Hungría.

Pero los enfrentamientos continúan y en el sesenta cumpleaños de Breton los situacionistas enviaron invitaciones falsas para festejar tal fecha en un hotel en donde, además, se adelantaba que el fundador del surrealismo iba a pronunciar una conferencia sobre "La eterna juventud del surrealismo". Según letristas y situacionistas la validez de la propuesta surrealista había concluido a finales de la década de los veinte y ahora ya era un cadáver. Esa "amarga victoria del surrealismo" que advertirán los situacionistas se basaba en su apariencia de triunfo en una sociedad que olía a colonia barata. Además, la I.S. consideró la antigua adscripción surrealista al bolchevismo como un error, finalizando la época gloriosa de las vanguardias el día de la entrada de los surrealistas en el Partido Comunista Francés y, cuando Breton contestó con virulencia a las opiniones vertidas sobre su grupo, Guy Debord explicó esta reacción señalando que "los perros guardianes se juntan para aullar su muerte".

Breton estaba acostumbrado ya a la polémica y, por supuesto, no era la primera vez que se veía atacado. A finales de la década de los veinte, los surrealistas expulsados habían mostrado su desagrado con la figura que representaba Breton y los derroteros que había impreso, según estos, a la causa surrealista. Georges Bataille, uno de los expulsados, en 1930 hizo enviar un ataúd a la casa de Breton dejando en su interior un manifiesto titulado *El cadáver*. El surrealismo, según las tesis de la Internacional Situacionista, tenía su valor como continuador de la empresa emprendida por Dadá, en cuanto a la negación y la destrucción del lenguaje y las formas artísticas, pero desde que se convirtió en casi una corriente literaria y sus protagonistas optaron por no ir más allá, pensando que era posible cohabitar con un mundo en descomposición, violento y decadente, perdió su fuerza y su vigencia. Al menos era esta la opinión de la I.S., opinión que se mantuvo hasta el final de la organización, aún a pesar de que el surrealismo defendido por nuevos

grupos en los sesenta (como *Rebel Worker* en Chicago o el Grupo Surrealista de Nueva York) mantenía contactos fluidos con grupos anarquistas y de extrema izquierda de la escena internacional.

Uno de los mayores enfrentamientos directos entre surrealistas y situacionistas se produjo como consecuencia de un debate organizado en torno al futuro del surrealismo. Los situacionistas habían sido invitados gracias a los contactos realizados por estos con el filósofo Henri Lefebvre.

En el auditorio el escándalo se produjo por la intervención nada ortodoxa de Debord. No había ponente físico sino un aparato de reproducción. En un cassette se ofreció un discurso pronunciado por Debord mientras unos grandes aplausos grabados cerraban cada frase. Debord había rechazado subir a la tribuna y el público, atónito por este tipo de discurso, escuchaba como se denunciaba al surrealismo como aburrido y reaccionario, aunque se decía que, obviamente, "está aún vivo". Continuaba afirmando que hoy los sueños de los surrealistas eran los propios de una burguesía impotente y de una nostalgia artística enorme. El texto concluía, al estilo letrista, con un desafío en el sentido de señalar a la I.S. como la organización directora de su tiempo. Comienzan a gritarse todo tipo de comentarios sobre la arrogancia de Debord y su grupo mientras el cassette termina con una voz que, imitando a un locutor de radio, recuerda que "Usted ha escuchado a Guy Debord, portavoz de la Internacional Situacionista". Entre el público se encontraba también Isidore Isou en compañía de los surrealistas, quienes abandonan abrupta y precipitadamente el local en señal de protesta al mismo tiempo que alguién quema un ejemplar de la revista situacionista lanzándolo al suelo.

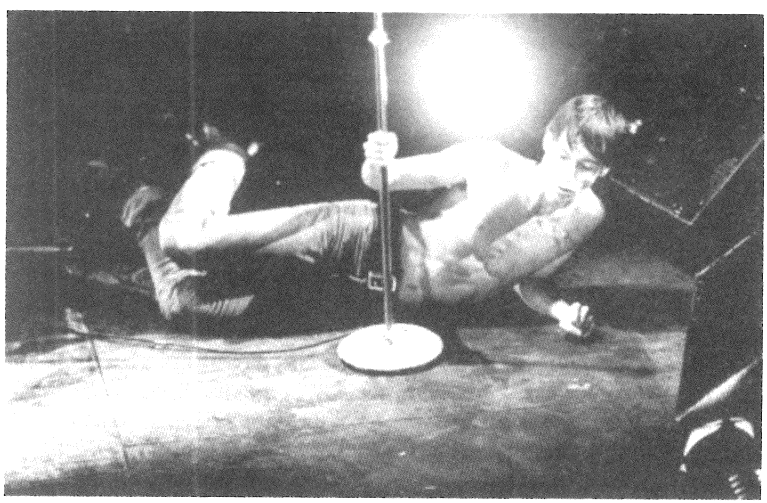
El mismo mundo que era profundamente criticado y cuya negación fue el punto de partida de toda la teoría radical de la vanguardia se mantenía casi intacto, ajeno al incendio, aguantando el empuje. Y, ahora, incluso la vida cotidiana se había vuelto tediosa, lineal y repetitiva.

Breton, que desde los primeros años veinte había intentado entrar en el Partido Comunista hasta finalmente conseguirlo, vivió personalmente el realismo socialista y el dogmatismo estalinista, viéndose obligado a rectificar en el paso tomado. Sometido a frecuentes interrogatorios por parte de comités de control internos del aparato estalinista, en donde incansablemente intentaba explicar la potencia detonadora y subversiva del surrealismo y su compatibilidad con las ideas bolcheviques, finalmente se vio obligado a abandonarlo, no sin criticar duramente a quien fue en su día gran amigo suyo, Louis Aragon, por su credo del realismo socialista, programa éste que había exigido al artista "una representación verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario (...) dentro del espíritu del socialismo".

Ese cadáver se volvió realidad muchos años más tarde. Una multitud, en silencio, sigilosamente, cabizbajos, acompañaron los restos mortales de André Breton cuando, en el mes de septiembre de 1966, recibió sepultura. Ningún discurso se pronunció, ninguna oda al gran maestro y tan sólo una gran corona de flores del grupo libertario Louise Michel, evidencia clara del reconocimiento en el medio libertario para quién jamás dio concesión alguna al estalinismo y que vasculó entre su primer troskismo para dirigirse, en sintonía con los tiempos tras el declive comunista, hacia el anarquismo. Marcel Duchamp dirá, solemnemente tras su fallecimiento y siendo el máximo vestigio viviente de aquella revuelta, que Breton "fue un hombre del mismo orden que yo, ambos compartimos una visión común".

No obstante, a pesar de que inmediatamente a la muerte de Breton los periódicos franceses anunciaron la desaparición del surrealismo, se creó el Grupo Surrealista de Chicago, uno de los núcleos surrealistas de mayor eco y fortaleza en la escena surrealista internacional, afirmando éste que era preciso "emancipar el deseo y abastecerlo con nuevas armas poéticas". Al mismo tiempo, el estallido surrealista alcanzó Checoslovaquia, aún sumida en la obligada clandestinidad y debiendo afirmar que ya desde la década de los treinta se fundó un grupo surrealista, el cual continúa hasta hoy en día. Allí, las cosas eran bien distintas a las que vivía el grupo de París. La publicación por estos últimos de un manifiesto de apoyo a Cuba hizo que se generasen intensos debates entre ambas organizaciones. Los checos, agrupados en torno a la Plataforma de Praga, hicieron un urgente llamamiento a colaborar con cualquier organización que "rechace los sistemas represivos (...) liberando los poderes y deseos inmovilizados", toda vez que su fin último era la "regeneración de la idea revolucionaria". La Plataforma de Praga fue el fiel resultado de la colaboración, en esos momentos tan decisivios, entre los surrealistas de Francia y Checoslovaquia. Ambos grupos habían estrechado su relación basada en una profunda amistad entre sus miembros y plasmaron sus opiniones en un texto que servirá de timón para el surrealismo que vendría. Pero, al mismo tiempo que se lanzaban estas consignas, muchas otras cosas estaban sucediendo en la escena cultural y artística.

"Músicos, destrozad vuestros instrumentos"
Texto de King Mob, 1968



Iggy Pop

Capítulo Tercero

[DISPARANDO SOBRE CUADROS Y DESTROZANDO PIANOS]

"Fue una sensación sorprendente disparar sobre un cuadro y ver cómo se transforma en un cuadro nuevo. Fue emocionante y sexy, aunque trágico a la vez, ya que presenciamos al mismo tiempo el nacimiento y la muerte. Fue un acontecimiento misterioso que cautivó por completo a quienes participaron en el tiroteo".

Niki de Saint Phalle

[Acción directa]

Fluxus = flujo, diarrea, movimiento imparable hacia un empeño mas ético que estético (Lamonte, Young Anthology of 1963).

Proféticamente, Malraux había expresado la existencia de una crisis absoluta de valores sin precedentes en donde "la civilización, de alguna forma, se desarrolla en el vacío". En los años venideros ese abismo se ensancharía, abarcando todos los aspectos de la vida pública y privada.

El mundo había cambiado sustancialmente a finales de los cincuenta. En 1959, se crea la Zona Europea de Libre Cambio. En abril de 1961, Estados Unidos intenta invadir Cuba en la Bahía de Cochinos, siendo derrotado estrepitosamente por la rápida reacción de los

cubanos. En 1963, Inglaterra logra aglutinar un formidable movimiento anti-atómico, cuya acción de mayor repercusión fue la deliberada invasión -durante la primavera de ese año-, previa difusión de su ubicación, de los refugios aparentemente secretos y reservados por las autoridades británicas para su propio uso en caso de un ataque atómico. Francia estaba en guerra con Argelia y, al año siguiente, el ruso Kruschev construye bases de cohetes en Cuba. La tempestuosa década de los sesenta empezaba a dar sus primeros pasos...

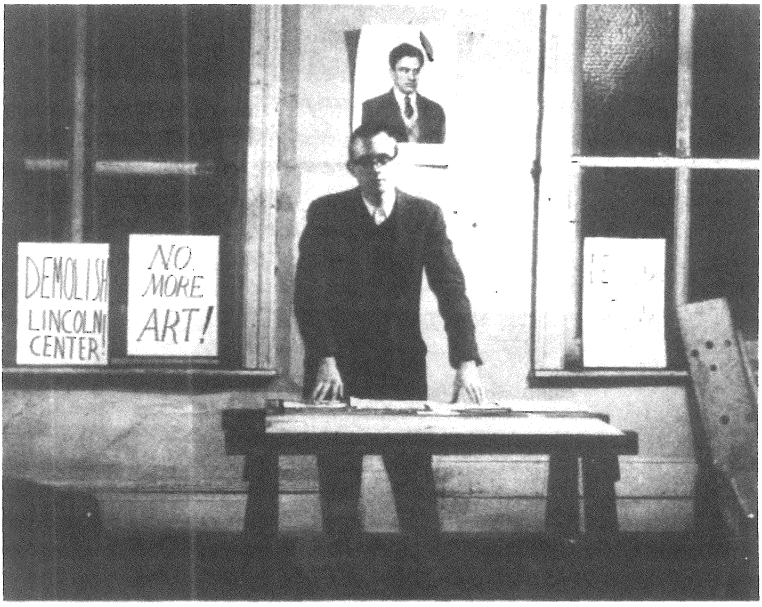
El llamado "Arte de Acción" había enarbolado la provocación y la acción fugaz en las veladas dadaístas y futuristas. Del *happening* se dio paso a las performances o el body art y ya en 1954 el grupo japonés Gutai llevó a cabo distintas acciones transgresoras en este campo. Gutai, de la mano del surrealista Jiro Yoshihara, expresó los horrores de Hiroshima y Nagasaki utilizando pirotecnia o humo para escenificar la muerte y la destrucción, algo que volverá a ser utilizado por la banda británica Crass durante sus shows, en los que la palabra anarquismo, deserción y guerra estaban omnipresentes. Crass, al hacer uso del humo, quería colocar en posición rápidamente a los espectadores y, entonces, la rabia del punk se desplegaba en un territorio imaginario de trincheras y guerras, de disturbios y de protesta, aunque en los últimos años de los setenta la realidad superaba la ficción. Ya no sólo se trataba de grupos punks interpretando canciones vestidos con uniformes negros y militantes, sino de crear las condiciones visuales para hacer creíble lo increíble del juego, un juego que se llamaba guerra y que, lanzados los dados, te podía tocar a ti jugar y, por supuesto, morir. No había espectadores, sino participantes. La guerra era caos y muerte, supresión y totalitarismo. En Alemania, esta reacción produce un nuevo movimiento: el movimiento Fluxus.

Gutai y las formas expresivas de ese supremo desasosiego fueron la antesala de *la auténtica performance* que tomaría forma a modo de choques de inusitada violencia en Japón el 17 de enero de 1960, en donde se emplearon botes de humo, palos y balas durante la refriega. 80.000 obreros y estudiantes partieron en una gran manifestación con el fin de impedir que el primer ministro de Japón, Kishi, pudiera coger el avión que le llevaría a Estados Unidos para ratificar el tratado de seguridad nipón-norteamericano. La táctica impulsada por la Zengakuren se volvió a repetir en distintas ocasiones y, en octubre de 1967, el primer ministro nipón, Sato, pudo presenciar a miles de jóvenes que intentaban cortar la ruta que le conducía al aeropuerto, levantándose barricadas con los mismos vehículos policiales. Tras la batalla, un estudiante resultó muerto y otras seiscientas personas resultaron heridas por la policía.

Estamos en el año 1962 y aún la palabra "fluxus" no decía nada. Maciunas es propietario de una galería de arte en donde organiza

un ciclo de conferencias bajo el título de *Musica antiqua et nova*. Su dueño había distribuido flyers acerca de la temática de las conferencias, en donde se podía leer que una contribución de tres dólares ayudaría a publicar la primera revista fluxus. Ignoramos cuál fue la razón para elegir esta palabra, aunque el azar -en la más genuina tradición dadaísta- podría haber sido el motivo.

Distintos problemas económicos llevaron al activo Maciunas a



Henry Flynt durante la rueda de prensa que ofreció para explicar sus acciones y piquetes contra el arte y los museos. Al fondo, una foto de Mayakovski preside la habitación. New York, 1963.

trabajar como diseñador de las fuerzas aéreas estadounidenses. Gracias al dinero que obtendría se dieron los primeros pasos de fluxus. *La música devendría en su contrario, en su adversario, en su mayor negación: la antimúsica, y lo mismo con la poesía o el arte en general.* Por ello, Fluxus puede entenderse como un colectivo de agitadores, pero su ideario iba más allá, hasta el punto de concebirse como una forma de idear el arte, algo ligado a la vida misma, en donde la transgresión le dotaba de realismo. El fenómeno Fluxus alcanzó su identidad propia entre 1962 y 1964.

El primer grupo Fluxus era todo menos ortodoxo, ante la personalidad de alguno de sus miembros. Maciunas era una persona sumamente inteligente y sus conocimientos iban desde la historia y la

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "*Flured* into another world." *South.*
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] **1.** *Med.* **a** A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be ~~fully~~ grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp., the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Manifiesto fluxus de George Maciunas, 1963

musicología hasta la arquitectura. Otro fluxus como Benjamin Patterson era músico; George Brecht químico; Robert Watts, ingeniero; Dick Higgins diseñador y músico y Charlotte Moorman violoncelista. Resulta elocuente el hecho de que, a pesar de que fluxus intervino en distintas acciones en las que utilizaba la música, casi ninguno de sus miembros originales provenía de la música, lo mismo que en el surgimiento del punk en Inglaterra de la mano de activistas como Malcom Mclaren o Jamie Reid.

"Un sonido es auténticamente concreto cuando se halla en estrecha relación con el material que lo engendra (...). Por esa misma razón, el lenguaje humano o los ruidos que se hacen al comer son mas concretos que un canto procedente del arte".

Maciunas

Fluxus representaba la inmediatez llevada al máximo de sus posibilidades considerando que había que acercarse al verdadero estado natural del ser humano: desprovisto de intermediarios, espontáneo, incontrolable e imprevisible. Pero Fluxus debe casi todo a una figura: John Cage.

John Cage había sido profesor en la New School for Social Research de Nueva York (en donde realizó, incluso, un proyecto denominado *Proto-fluxus*), impartiendo clases a las que asistieron algunos de los que serán los futuros miembros más activos de Fluxus. Algunos de éstos artistas fueron Allan Kaprow, uno de los creadores de lo que se entiende como *happening* y que consistía en mezclar música, poesía y textos que eran leídos en voz alta, películas, danza o proyecciones de diapositivas, de forma simultánea y multidisciplinar. No sólo se trataba de presenciar aquello que era percibido con la vista, sino de estar atento a lo que, de forma improvisada, iba sucediendo, algo que nos retrotrae inevitablemente al Cabaret Voltaire de Zurich. Ya desde los primeros años de los sesenta, el público era sometido a un juego, según el cual podía participar en el mismo acto. En *Spring happening* (1961), el público -tras entrar en un túnel del que surgían pequeños agujeros y ser bloqueada la salida con un enorme ventilador- era sometido a zumbidos ensordecedores. En cambio, para Wolf Vostell, el happening había sido su vida misma cuando corriendo se refugiaba en los centenares de refugios, mientras los aviones sobrevolaban la ciudad escupiendo fuego y metralla. Esa desolación se reflejó en su *De-collage*, borrando o alterando fotografías o experimentando con televisores, aparatos estos que llegó a enterrar bajo tierra o tirotearlos violentamente. Estas acciones alcanzaron el mayor grado de violencia cuando una gran locomotora chocó a 130 kilómetros por hora contra un coche que, expresamente,

Vostell había situado en medio de la vía.

Pero este tipo de acciones alcanzaron su cisma con el llamado "Accionismo Vienés", en gente como Hermann Nitsch o Gunter Brus, quienes se realizaron automutilaciones o decoraron sus cuerpos desnudos. Así, el *body-art* encuentra su fundador moderno en Brus, quien en los primeros años sesenta, alteraba su cuerpo artificialmente para exhibirlo al público. Al principio, las acciones de Brus estaban situadas en el campo de la ficción pero más tarde, imbuido por su desarrollo, empezó a autolesionarse y a mostrar públicamente sus resultados. Por su parte, en 1959 el artista Tinguely, quien había proclamado que había que vivir el presente, el momento actual y el aquí y el ahora, voló sobre la ciudad de Dusseldorf lanzando desde una avioneta miles de ejemplares de su manifiesto titulado *Por el estatismo*.

Sobre el específico pensamiento político de John Cage, hemos de decir que, en torno a 1965, en una época de increíble auge del neomarxismo, al ser interrogado sobre su ideología, señaló que se consideraba anarquista. Su idea del anarquismo era individualista y descentralizada. Siguiendo la estela de Marx y Rimbaud, la Escuela de Frankfurt y los situacionistas, Cage habla de incorporar el arte a la vida en un todo, sin divisiones, lo que supone la repetición de la idea libertaria acerca de un arte colectivo, obra de todos: la vida como obra de arte total. El vehículo para lograr esta integración entre vida y arte, primitivo en la actual forma de la sociedad, era el *happening* que, como sabemos, experimentó un gran auge en los sesenta y del que el Living Theatre hizo uso para intentar contribuir "aunque modestamente, a dar un golpe al armazón social".

"Porque la noche cae y no llegan los bárbaros y gente venida de la frontera afirma que ya no hay bárbaros".
Constantin Cavafis

Cage había negado la idea de música, decantándose por la "organización del sonido" y trabajando bajo las premisas del azar y la noción del ruido y el silencio. Pero difícilmente se puede entender la transgresión, desde los años treinta hasta nuestros días, a través de la música, sin detenernos a analizar la obra y las ideas de Cage.

La inspiración de los pensadores anarquistas Benjamin Tucker o Max Stirner fueron determinantes para Cage, quien ya había leído con avidez sus textos y se había dejado imbuir por la propaganda que abogaba por el individualismo a ultranza defendido por el mundo libertario. Así lo dejó reflejado en su diario de 1965 a 1967, afirmando que ser "partidario de la multiplicidad de la atención dispersada y de la

Ben Vautier firmando certificados fluxus. Niza, 1963

descentralización, y así es que me sitúo en las filas del anarquismo individualista". El individualismo de Stirner influyó a numerosos artistas, ya que la idea de que todo hombre es, en potencia, un artista, un ser humano único y original, debiendo su creatividad desarrollarse sin barreras sociales, estatales o culturales, resultó de una fuerza demoledora. Stirner proclamó el gozo personal, la emancipación personal, la militancia y el cultivo del "Yo". Por eso, en medio de estos pensamientos, Cage debía crear al margen de toda tendencia, moda o criterio musical o artístico, puesto que constituían una imposición o condicionamiento sobre la originalidad de la creación personal. Debía, por lo tanto, partir de cero, del mismo sonido, silencio, tiempo y acción y, a nivel social, promoverá su visión de "multiplicidad, imprevisibilidad, instantaneidad, posibilidad de participar".

Amigo y discípulo de Schorenberg, de quien recibió clases y de otros como el dadaísta Duchamp o Suzuki, Cage adoptó numerosas influencias de distinto tipo, alejadas de lo que se entiende que debe inspirar a un músico a la hora de componer: la filosofía oriental, la cultura Zen (de la cual fue un ferviente practicante), el padre de la desobediencia civil Henry David Thoreau o del mismo anarquismo, como ya hemos señalado. También Dadá, ajeno a reglas e ideologías concretas, expresó en algunos pasajes de sus manifiestos que, en todo caso, la práctica dadaísta estaba conectada con cierta forma de práctica de budismo zen, aunque difícilmente esta afirmación que existe en determinados textos Dadá puede ser tomada seriamente en cuenta. Su descubrimiento del budismo, a finales de los años cuarenta se hizo patente gracias a principios budistas como el que propugna que todo debe dejarse fluir, circular, en plena libertad, sin obstáculos y, en base a ello, puede entenderse la referencia de Dadá a la filosofía oriental, en contraposición con el materialismo y utilitarismo de las tradicionales sociedades capitalistas. Al igual que los textos de Tristan Tzara, Cage no sólo escribió sobre nociones musicales para entender lo que trataba de crear, sino que se detenía a analizar determinados sucesos diarios, aparentemente cotidianos y sin trascendencia.

La búsqueda incansable de respuestas hizo que construyera una habitación absolutamente insonorizada en la Universidad de Harvard, buscando la respuesta a la pregunta acerca de si el silencio total existía. La respuesta fue que no, ya que su propio cuerpo físico (huesos, gases...) producía sonidos.

En las vanguardias, a pesar de la acción colectiva, siempre el individuo -como sujeto único que no admite delegados y que sólo atiende a sus propias reglas- ha estado presente, adquiriendo el individuo en John Cage una importancia enorme. Su anarquismo en contenidos y forma rompió con una época en la que la música era sinónimo de integración, reglas y elitismo. Para Cage, la música, el arte, vive en

nosotros y se manifiesta continuamente en lo cotidiano, por lo que en sintonía con dadaístas, surrealistas y situacionistas, pretendió integrar el arte en la vida cotidiana y su organización. La música, entonces, existía en cualquier parte. La idea expresada por Cage era, en sus palabras, la siguiente: "Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos nos molesta. Cuando lo escuchamos lo encontramos fascinante (...). Si esta palabra "música" es sagrada y reservada para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido".

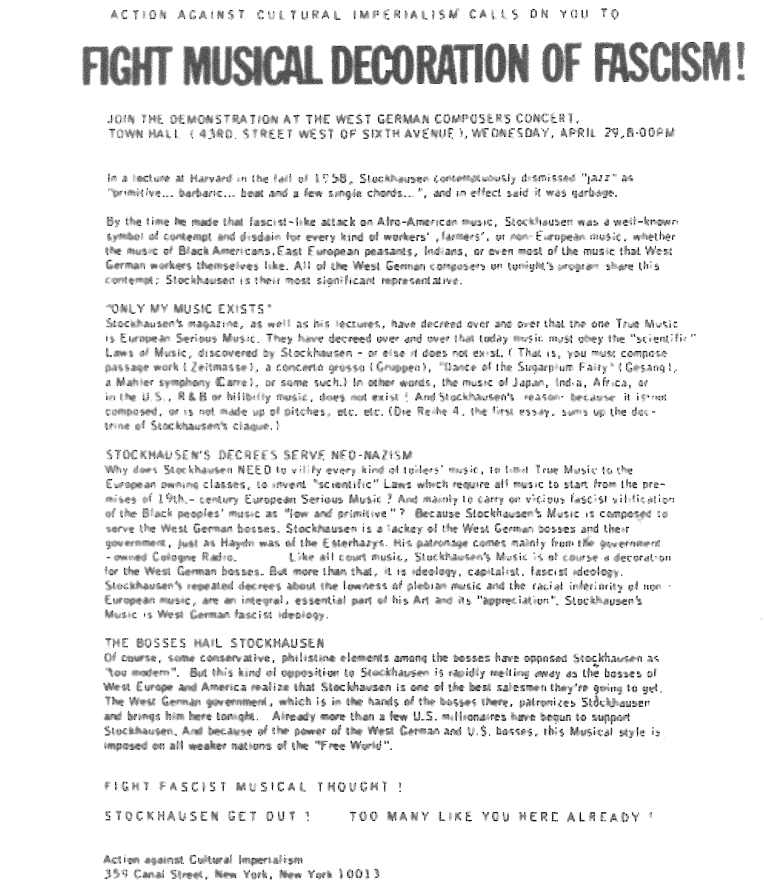
En 1938 creó el "piano preparado"; un piano que era alterado mediante la introducción de madera, metal y diversos objetos y materiales, alcanzando de este modo un sonido inusual. El autor lo justificó señalando que "era necesario cambiar el sonido del instrumento para conseguir un acompañamiento sin emplear instrumentos de percusión". Sería precisamente la percusión, como elemento primitivo y natural de la vida humana, algo que atrajo notablemente a Cage, experimentando con ésta.

Quizás su obra más conocida sea *Anti-opus 4,33*, una pieza en la que no existía nada más que silencio durante esa duración. Progresivamente, el público estallaba furioso y se sentía indignado. Fue esta experimentación lo que hizo que fuera calificado por algunos como "músico experimental", algo que él rechazó bajo la pregunta de "¿Qué es y que no es experimental?".

Los dadaístas, en sus veladas y tertulias, solían ridiculizar a quienes acudían esperando descubrir, por fin, qué era aquello de Dadá, ya que lo que ofrecían era nada, es decir, si Dadá no significaba nada y el público acudía con el fin de conocer qué había detrás de la enigmática palabra, entonces nada podía decirse de ello más que la negación. Los convocados regresaban a sus casas aún más confusos y, por supuesto, decepcionados. El punk, a finales de los setenta, quiso destruir el concepto de música en un panorama dominado por viejos dinosaurios del rock and roll y el pop, tratando su propuesta como una "nueva música: nueva actitud al escuchar" (Cage). Para John Cage no era un intento de comprender algo que se dice, porque "si algo se dijera se daría en los sonidos forma de palabras", lo que había que hacer era "simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos". El uso de silencios tediosos fue también realizado por los letristas y Guy Debord, quien en su film *Aullidos por Sade* incluyó una famosa secuencia sin voz, con pantallazos negros y blancos, que duraba, nada más y nada menos, que 24 minutos. De hecho, los sonidos utilizados en las películas de Debord son una sinfonía de aullidos, gritos, golpes o sonidos inclasificables.

En 1954, Cage compuso una obra en la que utilizaba ocho alta-

voces que emitían sonidos diferentes. El resultado era realmente caótico, herencia directa del ruidismo futurista. En otra ocasión, mezcló distintas emisoras de radio de forma simultánea, explotando los rasgos propios en su obra: inmediatez, azar y simultaneidad.



ACTION AGAINST CULTURAL IMPERIALISM CALLS ON YOU TO

FIGHT MUSICAL DECORATION OF FASCISM!

JOIN THE DEMONSTRATION AT THE WEST GERMAN COMPOSERS CONCERT,
TOWN HALL (43RD. STREET WEST OF SIXTH AVENUE), WEDNESDAY, APRIL 29, 8:00PM

In a lecture at Harvard in the fall of 1958, Stockhausen contemptuously dismissed "jazz" as "primitive... barbaric... beat and a few single chords...", and in effect said it was garbage.

By the time he made that fascist-like attack on Afro-American music, Stockhausen was a well-known symbol of contempt and disdain for every kind of workers', farmers', or non-European music, whether the music of Black Americans, East European peasants, Indians, or even most of the music that West German workers themselves like. All of the West German composers on tonight's program share this contempt: Stockhausen is their most significant representative.

"ONLY MY MUSIC EXISTS"
Stockhausen's magazine, as well as his lectures, have decreed over and over that the one True Music is European Serious Music. They have decreed over and over that today music must obey the "scientific" Laws of Music, discovered by Stockhausen - or else it does not exist. (That is, you must compose passage work (Zeitmasse), a concerto grosso (Gruppen), "Dance of the Sugarplum Fairy" (Gesang), a Mahler symphony (Carre), or some such.) In other words, the music of Japan, India, Africa, or in the U.S., R&B or hillbilly music, does not exist! And Stockhausen's reason: because it is not composed, or is not made up of pitches, etc. etc. (Die Reihe 4, the first essay, sums up the doctrine of Stockhausen's clique.)

STOCKHAUSEN'S DECREES SERVE NEO-NAZISM
Why does Stockhausen NEED to vilify every kind of toilers' music, to limit True Music to the European owning classes, to invent "scientific" Laws which require all music to start from the premises of 19th.-century European Serious Music? And mainly to carry on vicious fascist vilification of the Black peoples' music as "low and primitive"? Because Stockhausen's Music is composed to serve the West German bosses. Stockhausen is a lackey of the West German bosses and their government, just as Haydn was of the Esterhazys. His patronage comes mainly from the government-owned Cologne Radio. Like all court music, Stockhausen's Music is of course a decoration for the West German bosses. But more than that, it is ideology, capitalist, fascist ideology. Stockhausen's repeated decrees about the lowness of plebian music and the racial inferiority of non-European music, are an integral, essential part of his Art and its "appreciation". Stockhausen's Music is West German fascist ideology.

THE BOSSES HAIL STOCKHAUSEN
Of course, some conservative, philistine elements among the bosses have opposed Stockhausen as "too modern". But this kind of opposition to Stockhausen is rapidly melting away as the bosses of West Europe and America realize that Stockhausen is one of the best salesmen they're going to get. The West German government, which is in the hands of the bosses there, patronizes Stockhausen and brings him here tonight. Already more than a few U.S. millionaires have begun to support Stockhausen. And because of the power of the West German and U.S. bosses, this Musical style is imposed on all weaker nations of the "Free World".

FIGHT FASCIST MUSICAL THOUGHT!

STOCKHAUSEN GET OUT! TOO MANY LIKE YOU HERE ALREADY!

Action against Cultural Imperialism
359 Canal Street, New York, New York 10013

Octavilla de la "Campaña contra el Imperialismo Cultural" por Henry Flynt

Pero Maciunas estaba creando su particular cruzada. En 1962 efectuó varios conciertos y festivales Fluxus, en los que la música "de acción" se convertía en algo secundario en favor de la performance. En

el *Festival Fluxus de Wiesbaden*, en Alemania, organizado por Maciunas, durante la interpretación de las piezas, con frecuencia los instrumentos eran destruidos y el cartón, el papel o el plástico, se utilizaban para producir sonidos ante la mirada del desconcertado y minoritario público, el cual en muchas ocasiones podía participar activamente en las acciones. De esta forma, Fluxus emprendería un camino cada vez más radical bajo la influencia de la obra de Marcel Duchamp, la escuela Bauhaus y, por supuesto, Dadá. No olvidemos que el futurista Mayakovski había proclamado que el futurismo era un "sonoro bofetón al gusto vulgar" y que ya los dadaístas habían destruido instrumentos en acciones desarrolladas en el Cabaret Voltaire. Esta tradición fue continuada, bajo nuevas formas, por Fluxus.

Dentro de la idea de "música de acción" destaca el *Festival of Misfits*, celebrado en noviembre de ese mismo año. Durante el tiempo que duró el festival, un miembro fluxus, Ben Vautier, vivió en el interior del escaparate de una galería en la que se desarrollaban los actos.

Fluxus, al igual que el punk y Dadá, experimentaba, era impredecible y estaba al margen de la idea de negocio, dinero y, en definitiva, de puro mercantilismo. En esta línea, el artista fluxus Thomas Schmit dijo al respecto que "no había dinero que ganar, ni gloria que cosechar, el resto de la escena del arte nos ignoraba, la prensa, en el mejor de los casos, nos sacaba maliciosamente en las páginas a color entre el becerro de cinco piernas y la boda del príncipe". Fluxus era una especie de adjetivo que cada cual atribuía a alguna obra o acción que lo mereciera, siempre y cuando respondiera ésta al espíritu y la manera de hacer fluxus pero, otros artistas fluxus fueron más allá y, de este modo, para el flux-poeta Dick Higgins, fluxus no era, en modo alguno, un movimiento de carácter artístico, sino que era "una forma de hacer las cosas, una tradición, una forma de vivir y de morir".

"Llevando un casco plateado y reluciente y con su guitarra en ristre, listo para tocar, Robin esperó unos momentos antes de golpearla contra el escenario y contra el público, a lo largo del pasillo y por las escaleras hasta salir a la calle. El efecto fue dramático, los espectadores se levantaron y le siguieron mientras corría por la calle dándole frenéticos golpes a la casi desintegrada guitarra. El cielo nocturno estaba lleno de relámpagos; era el mismo día en que el mundo estaba acongojado por el punto crucial de tensión nuclear entre Kennedy y Kruschev durante la crisis de Cuba".

Victor Musgrave, describiendo la obra fluxus "The unknown art movement"

Fluxus se estaba politizando poco a poco y ya estas expresiones destructivas o nihilistas no eran del completo agrado de todos sus

miembros. *El placer de la destrucción empezaba a sustituirse por el de la revolución para un sector de fluxus.* Fluxus pretendía atacar a la alta cultura, a la élite artística. En este contexto, se publica la *Carta de nueva política Fluxus número 6*, en la que Maciunas lanzó un programa de acciones y propaganda que se estructuraba en cuatro áreas distintas, como eran las de piquetes y manifestaciones, sabotajes e interrupciones, composiciones y venta de publicaciones fluxus. El comunista Flynt, principal defensor de esta tendencia, pretendía que Fluxus enarbolase una ideología marcadamente comunista, por lo que entró en oposición con otros miembros fluxus. Aún a pesar de estas divisiones, si algo unía a todos los artistas fluxus era la firme convicción y el apasionado deseo de atacar a la llamada "cultura seria", asimilable a un modo de entender la vida cultural. Su programa de acciones pretendía sabotear por medio de múltiples averías el sistema de transporte, así como saturar y difundir a través de los medios de comunicación decenas de noticias completamente falsas. Finalmente, se pretendía que se enviasen al servicio nacional de correos ladrillos u otros objetos contundentes en el interior de paquetes; los destinatarios y remitentes serían todos aquellos que eran considerados enemigos de fluxus en coherencia con ese ataque a la cultura seria, es decir, enemigos tales como periódicos, críticos, galerías de arte, etc. Otra idea fue la de llamar a bomberos y repartidores de comida rápida a las inauguraciones y pomposos actos oficiales de carácter cultural. La espontaneidad de Fluxus se puede resumir en estas declaraciones de Brecht, a finales de los setenta:

"Lo que realmente ocurría era que Maciunas llegaba y decía "esta noche voy a clavar las teclas del piano ¿te importaría darme tú los clavos?" así que más tarde él se sentaba al piano y yo le daba un puñado de clavos para que los utilizara. Todo sucedía sin demasiado alboroto, de forma muy práctica"

George Brecht en "Studio International" #984, 1976

Flynt continuó en su empeño mediante la *Acción Contra el Imperialismo Cultural*, bajo cuyo nombre organizó piquetes frente a las puertas de los conciertos o exposiciones. Así, se denunciaba una sociedad estadounidense clasista y racista que contaba con el apoyo de artistas y figuras de prestigio en plena guerra fría. Por medio de ello, obligaba a posicionar a la cultura misma ante los valores de la sociedad. En su panfleto *Abajo con el arte* Flynt dirá que el arte se había convertido en un instrumento de alienación, defendiendo lo espontáneo y lo lúdico. ¿Cómo se desarrollaban las acciones de Flynt? Éste convocaba un piquete ante museos o recitales, repartiéndose decenas de octavillas. De este modo, el 17 de febrero de 1963, Flynt, junto al músico y cineasta

Tony Conrad y Jack Smith, exhibieron grandes letreros en los que podía leerse: "¡Destruyamos el arte! ¡Derribemos los museos de arte!" justo frente al Museo de Arte Moderno, el Lincoln Center y el Museo de Arte Metropolitano.

¿Cuáles eran los referentes directos de gente como Flynt? Un hecho puede darnos la respuesta. Al día siguiente de la acción ante el Museo de Arte Contemporáneo, se convocó una rueda de prensa en donde se pudó ver a Flynt bajo un gran retrato del poeta ruso revolucionario Mayakovski. Los periodistas que acudieron a la cita no salían de su asombro y debían entrar por encima de una reproducción de la Mona Lisa colocada a modo de felpudo. El escándalo estaba servido.

Es el carácter espontáneo y lúdico, como vemos, algo omnipresente en la existencia de Fluxus. De este modo, Bretch señaló que "mis eventos son muy privados, como pequeños conocimientos que quiero comunicar a mis amigos, que después ya sabrán lo que hacer con ellos". El movimiento Fluxus defendía que cualquier cosa podía sustituir al arte y que cualquiera puede hacerlo. El público era autosuficiente, el arte se desprofesionalizaba y perdía su carácter elitista y burgués, ya que estaba al alcance de todos. Y, por supuesto, el arte no debía tener un valor comercial. En el mundo mercantilizado, el arte y el artista aparecen enormemente complejos, rodeados de numerosas teorías en donde sólo algunos elegidos pueden interpretarlo y llegar a comprenderlo. La sofisticación sobrevenía en culto a una figura y mucho dinero que ganar. Fluxus se oponía a la exclusividad y su oposición se materializaba en acciones aparentemente ingenuas desde lo simple, lo accesible y lo cotidiano, pero con un mensaje perfectamente claro en contra de la industria cultural.

Maciunas, sin mediar permiso administrativo alguno, construyó varios edificios llamados "fluxhouses" en los que, supuestamente, habitarían artistas. Como un visionario, Maciunas concibió la idea de barrios enteros habitados por artistas como si de una ciudad imaginaria se tratase.

Fluxus no tenía fronteras y los artistas procedían de numerosos países. Fluxus solía utilizar para sus conciertos instrumentos creados por los mismos artistas. Este es el caso de la *Ur-musik*, que consistía en una caja de madera en la que se tensaban cuerdas de alambre y una lata de conservas en un lateral y que, al girarse, producía sonidos. Los actos fluxus incorporaban elementos de sorpresa, como el hecho de soltar mariposas durante una canción ("Composition 1960 #5 de La Monte Young) e, incluso, en *Fluxus contest*, los participantes se retaban para ver quién orinaba más lejos. En *Piano activity* un piano era destrozado lentamente ante la mirada del público. *Exit* era el título de un denominado "acto-palabra" fluxus, nombre que luego adoptaría para su proyecto Penny Rimbaud, fundador de la banda anarcopunk Crass.

A pesar de su informalidad los miembros del movimiento Fluxus se distribuyeron cargos como el de Maciunas (Jefe Coordinador) o el del poeta Emmet Williams (Coordinador en Europa). Williams, por su parte, fue el autor de un acto fluxus en el que dejó libres a varios ratones por la sala a los que se les había pintado, previamente, distintas palabras a modo de poesía móvil e inesperada.

En Fluxus, a diferencia de otras vanguardias, existió un gran protagonismo por parte de las mujeres, y el tema de la sexualidad, la feminidad o el explícito feminismo fueron expuestos en muchas de sus acciones, debiendo comprenderse tales actos en medio del clima existente en la década de los sesenta. Kate Millet, mientras escribía su conocido texto *Sexual politics*, colaboró con Fluxus diseñando jaulas que representaban el abuso y la opresión de las mujeres, pero fue Yoko Ono una de las mujeres más activas y célebres que crecen en el ambiente fluxus. Ono abordó temas como la niñez o la feminidad y en obras como *City pieces* (1961) pedía expresamente que el ejecutante recorriera la ciudad a pie portando un cochecito de niño vacío.

FLUXUS ERA

Fluxus era prácticamente un movimiento anónimo en el que los nombres de sus autores no tenían ninguna importancia y en donde el peso de todo recaía en la improvisación o la participación del público. Quizás fue Joseph Beuys, para el que "la revolución somos nosotros", un artista que trascendió ese anonimato y, entre 1963 y 1985, realizó decenas de acciones, entendiendo por éstas incluso sus apariciones en debates en televisión, en donde opinaba de cualquier tema por muy dispar que fuera. Su historia vital había sido sorprendente. Beuys había sido piloto en la Segunda Guerra Mundial y, durante un combate aéreo en Crimea, su aparato cayó tiroteado pero, milagrosamente, no murió. Su cuerpo maltrecho fue recogido por una tribu que lo cuidó y curó de las cuantiosas heridas.

Sus inquietudes y su trabajo lo concebía como un intento por educar a la gente y, máxime, si hacía uso de un medio de masas como la televisión. En noviembre de 1965, Joseph Beuys realizó una performance en una galería de Dusseldorf en donde aparecía junto a una liebre muerta a la que le explicaba el significado de la acción. Beuys dirá que "una liebre comprende mucho más que muchos humanos con su obstinado racionalismo... le expliqué que bastaba con clavar la mirada en los cuadros para entender lo que era realmente importante en ellos. Sin duda, la liebre reconoce mejor que el hombre la importancia de las direcciones".

Cuando Beuys es nombrado catedrático de la Academia Nacional de Bellas Artes de Dusseldorf, la vida universitaria cambió

para muchos. Como era de suponer, la personalidad y las ideas del nuevo profesor hicieron que esa Universidad se convirtiera en uno de los mayores centros fluxus de Europa, organizando un sinfín de actos y acciones fluxus. El contacto de éste con Maciunas era fluido y en 1963 celebró el *Festum Fluxorom*.

¿Cómo se organizaba un concierto fluxus? La respuesta la podemos encontrar en las misivas que ambos se enviaron para el montaje del evento. En una carta Maciunas le adjuntó una lista de objetos que necesitaba para el próximo concierto: una escalera de mano, un cubo de agua, una lata, una soga gruesa de unos diez metros, un signo de salida en alemán, vestidos militares, una trompeta, un proyector de diapositivas, unos padres con un niño pequeño (entre uno y tres años de edad), dos altavoces y un micrófono. Igualmente, le sugiere a Beuys la posibilidad de contar con un piano, al cual le promete "no destrozarlo, sino sólo encalarlo, aunque luego lo limpiaremos nosotros mismos". Las ideas defendidas por el profesor pronto dieron lugar a agrias disputas entre sus enemigos, quienes no compartían en absoluto su concepción de la llamada "Universidad libre". Para Beuys, el estudiante, por el hecho de estudiar, estaba trabajando en beneficio de la sociedad, toda vez que sus conocimientos los podrá transmitir de generación en generación. También instaba a la desaparición de los exámenes. Su paso por la Universidad incluyó ocupaciones de oficinas y numerosas protestas, que lo condujeron a ser finalmente despedido. En este sentido, la aventura de Beuys concluía en octubre de 1972, cuando fue expulsado del edificio a la fuerza por la policía. Un año antes había creado su Escuela Libre bajo el símbolo de una gran rosa roja, en alusión a la naturaleza y la revolución. La idea central de Bueys era que la única fuerza realmente revolucionaria residía en la creatividad humana, entendiendo por arte toda la ciencia, por lo que bajo esta premisa sólo podía ser cambiado el mundo por la fuerza de la voluntad humana y la capacidad de autoderminación de los seres humanos. Para esta empresa, la enseñanza, las universidades y las escuelas eran vitales en el camino de dar la posibilidad de que los individuos se educaran en ser libres y pudieran cambiar su conciencia; transformación que se produciría en una escuela autogestionada por alumnos y profesores de forma horizontal.

En esta línea de pensamiento fundó la Organización para la Democracia Directa que fue más allá de las tesis marxianas -las cuales consideraría burguesas por referirse únicamente a las condiciones económicas y no atender a las necesidades del espíritu-, lo que le llevó a afirmar que "todo, y verdaderamente todo, fue puesto en tela de juicio, incluido mi vida".

Ya transcurridos los mejores años de Fluxus, a comienzos de la década de los setenta, Beuys continuaba sorprendiendo con representa-

ciones como *Coyote*, en la que en una galería neoyorkina vivió durante toda una semana dentro de una jaula en compañía de un coyote. Tan sólo había, en el interior del habitáculo, un bastón, un par de guantes y un pequeño triángulo con el que producir música. Beuys, primeramente, temió que el animal al verse cautivo reaccionase con violencia pero logró que, al cabo de los primeros días, fuese poco a poco acostumbrándose al visitante, quien golpeaba el triángulo para amansar al coyote, llegando incluso a comer de su propia mano. Este tipo de acciones llevaban implícitamente un mensaje de reacción con el mismo concepto de civilización y progreso que, en este caso, se manifestaba en un claro desprecio hacia la naturaleza. Las ciudades habían desplazado todo lo que de natural había en las primitivas sociedades y el coyote, precisamente, ejemplificaba esta pérdida.

La polémica y el escándalo siempre acompañó a su figura, tal es el caso de su obra *Durero, yo conduje personalmente a Baader-Meinhoff a la Documenta V*, lo que le valió el repudió público de su obra y persona por parte de las autoridades alemanas al abordar, desde una óptica no oficialista, la dura historia de la acción armada en un país como el suyo.

Mientras tanto, Maciunas continuó produciendo obras fluxus, como la que consistía en objetos comprados en un "todo a cien".

Uno de los proyectos más ambiciosos que nunca se llegó a materializar fue el de agrupar al movimiento Fluxus en un gran edificio en donde vivirían sus miembros. Esta era una idea de Maciunas, la cabeza visible de fluxus, quien ya había escrito algunos textos sobre urbanismo. A pesar de ello, la idea inicial estuvo a punto de culminar en la adquisición de una pequeña isla Fluxus, proyecto que finalmente nunca se produjo.

Fluxus generó fluxdeportes, fluxshows, fluxdivorcios y fluxmisas. En una de estas acciones, la fluxmisa, un vino sagrado era guardado en un depósito de plasma, sirviéndose con una jeringuilla a los fieles. Los monaguillos iban disfrazados de primates, las hostias eran galletas de colores cuya ingestión era muy laxante, el pan era consagrado por una paloma mecánica que se cagaba encima y varias bombas de humo eran usadas a modo de velas. La fluxmisa contaba, igualmente, con sonidos pregrabados de cantos de pájaros o disparos de armas.

[Un frente único de acción]

"Purgad el mundo de la enfermedad burguesa, de la cultura "intelectual", profesional y comercializada, purgad el mundo de arte muerto, de imitaciones, de arte artificial, de arte abstracto, de arte ilusionista, de arte matemático. ¡Purgad

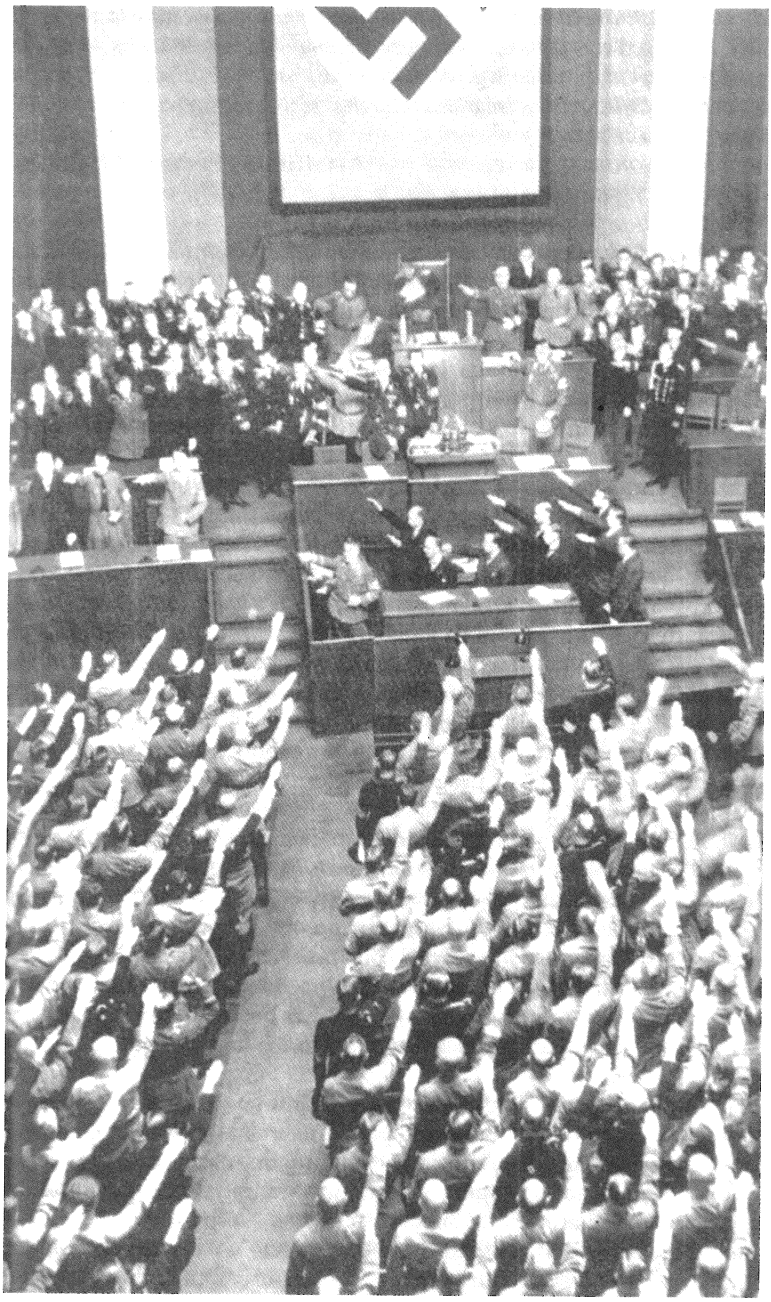
el mundo de europeismo! (...) Promoved una marea y una inundación en el arte. Promoved el arte vivo, el anti-arte, promoved la realidad del no-arte que pueda ser captado por toda la gente, no sólo críticos y profesionales (...). Fundid los cuadros de los revolucionarios culturales, sociales y políticos en un frente único de acción".

Manifiesto Fluxus de Maciunas.

Con el fluxfuneral ejecutado por la muerte de Maciunas, fluxus había creado un sinfín de posibilidades. Era el año 1978 y el movimiento se prolongaba en distintos artistas y *outsiders* que no tenían cabida en el circuito comercial y que se manifestaban en abierto desacuerdo sobre la forma en que se expresaba la misma cultura. La flexibilidad en el adjetivo de "fluxus" presupone el hecho de que nunca se escribió su epitafio y su actividad discurre donde siempre estuvo, en el *underground*.

Parte del legado fluxus tuvo una notable influencia en un sector del arte punk y sus protagonistas, pero su huella (indirectamente) es mucho mayor de lo que, a priori, podemos llegar a pensar. La trasgresión que en el punk produjó gente como GG Allin encuentra sus remotos antecedentes en el masoquismo y el *body art* de Gunter Bross, artista fluxus que se autolesionaba públicamente haciendo uso de cuchillas, tijeras y todo tipo de objetos cortantes. La vida y muerte de alguien como GG Allin puede ilustrar esta idea, es decir, la de un ser humano llevado hacia sus estadios más enfermizos y destructivos, despreciando incluso su integridad física y purgándose. Lógicamente, en el caso de GG Allin fue su progresivo deterioro y hecatombe vital, con visitas a prisión, agresiones y la comisión de execrables delitos, lo que lo iría conduciendo a que cada concierto fuera un interrogante de hasta donde llegaría el cantante en esta ocasión. En un concierto que ofreció la mañana del día en que aparece muerto, el show se interrumpe a las pocas canciones con Allin intentando agredir violentamente a los asistentes y ser él mismo golpeado. Al concluir el concierto y a plena luz del día fue sodomizado por un desconocido, los punks realizaron destrozos en la calle y Allin, vistiendo únicamente unas botas vaqueras, paseó por las calles de la ciudad en busca de un taxi rodeado de un grupo de fanáticos.

Por eso, el suicidio siempre se mantuvo en suspense, como la crónica de una muerte anunciada para, finalmente, el cantante morír a consecuencia de una sobredosis. En la figura de Allin vemos el proceso que conduce hacia su propia y voluntaria autodestrucción. Con la automutilación o la agresión física hacia su mismo cuerpo se manifestaba el mayor grado de peligrosidad hacia uno mismo y hacia los demás. Sin límites e impredecible, Allin era un ser peligroso. Otro personaje como



Chris Burden consintió que le disparasen en un brazo y lo crucificasen al techo de su coche en la década de los setenta.

En artistas como Akio Suzuki -representante del fluxus japonés- el movimiento Fluxus tuvo a uno de sus nombres más importantes. Suzuki estudió el sonido del eco, del papel, así como grabó el sonido del aire, del mar, el goteo del agua en una caverna volcánica o los conocidos tubos de cristal que el músico frota con sus manos húmedas y que provocan extraños y sorprendentes silbidos.

El azar en la música fluxus había sido incluido en las piezas ejecutadas varias décadas antes por músicos como Ribemont-Dessaignes (compositor de sinfonías y seguidor de los ballets rusos), quien recurrió a una formación musical tradicional, pero incluyó el azar en la elección de las notas musicales. Esta práctica fue resultado, entre otras influencias, de su amistad con Marcel Duchamp. Pero el caso de la pianista Margeritte Buffet fue célebre, ya que el público no entendió, en modo alguno, su pieza *Paso de la achicoria rizada*, tocada en directo el 27 de marzo de 1920 y habiéndose compuesto por medio del azar. La pieza provocó gritos de desaprobación y un gran tumulto.

El azar fue también un elemento utilizado por los dadaístas, desarrollado posteriormente por los surrealistas y, años más tarde, por los situacionistas y letristas en su práctica de la psicogeografía y la deriva. No obstante, resulta vaga la afirmación anterior ya que los situacionistas no manifestaron casi ningún interés por el azar, lo cual los separaba, al menos teóricamente, de los surrealistas. Es en la deriva donde únicamente podemos apreciar esta herencia. Letristas y situacionistas consideraban que el azar, como herramienta de comprensión del mundo, era inútil y en modo alguno un elemento a tener en cuenta para la nueva teoría revolucionaria. La rivalidad existente entre los primeros letristas y el grupo surrealista de París ahondó la creencia según la cual el azar, como práctica, fue inexistente en letristas y situacionistas.

Desde luego se podría lanzar la misma idea respecto a las primeras formas de psicogeografía desplegadas por Breton y los concretos y extensos estudios sobre ésta realizados por los situacionistas. La historia, evidentemente, conserva una cierta línea conductora que en el presente caso debe conducir a dadaístas y surrealistas, toda vez que no parece sostenerse la idea de que el azar dadaísta hubiera desaparecido con los surrealistas para reaparecer fantásticamente de la mano de los letristas y situacionistas. Este elemento, el azar, no fue en modo alguno introducido caprichosamente en la historia de la vanguardia. El surrealismo centró parte de sus esfuerzos en el desarrollo del azar creando las bases para futuras intervenciones en el terreno del arte y la cultura. Y si a comienzos de los cincuenta un grupo de jóvenes, entre los que se encontraba Guy Debord, que se hacían llamar letristas hablaban del azar, en 1965 el Premio Nobel de Fisiología y Medicina Jacques

Monod señaló que "todo lo que existe en el universo es fruto del azar y la necesidad". El azar como práctica y la necesidad como razón de que exista es exponente de una nueva forma de ver la vida y el mundo.

El pintor Kandinski es posible que fuera el primero que hizo uso del azar como forma de ejecutar arte, toda vez que pintaba casi en estado de trance, cercano al estado inconsciente. No obstante, es en el dadaísmo cuando por vez primera el azar y el libre albedrío jugaron un papel decisivo. En este sentido, Tristan Tzara consideraba al inconsciente como algo "inagotable e incontrolable cuya fuerza nos supera", siendo primigeniamente realizado por otros como Marcel Duchamp. Los surrealistas, por su parte y como hemos visto, combinaron el azar con las experiencias mantenidas en los sueños, de ahí la fusión entre Marx y Freud que realiza el surrealismo.

En Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, el artista Jackson Pollock presentó cuadros creados bajo el azar. Con esta técnica se echaban por tierra cursos de pintura y academicismo, en los que se enseñaban los aspectos técnicos de la creación plástica. Todo estaba fuera de control (luz, etc) y, en base a ese desafuero, cabe preguntarnos ¿hasta qué punto estas experiencias guardan similitud con el llamado "Arte Bruto" desarrollado por enfermos mentales? Pollock se refería a sus obras como el resultado de un momento de descontrol, sin conciencia aparente y, por supuesto, el significado de sus obras llegaba después, mediante su observación.

Para Fluxus, como hemos visto, el azar tuvo una importancia capital como instrumento de creación. En *Music for four pianos*, Cage situó a cuatro pianistas tocando al unísono cada uno de ellos distintas piezas, siendo el resultado propio de la aleatoriedad.

El caos y la anárquica práctica de Fluxus caminaban juntos en un mundo que se despedazaba a sí mismo consumiendo sus recursos, alienando todas las esferas de la vida (incluido el ocio), pero Fluxus hacía desaparecer la idea de lo previsible, el orden y la inhibición. Su potencial es, para algunos, una piedra todavía sin pulir completamente. Incluso, artistas fluxus como Williams llegaron a afirmar que Fluxus "no se ha inventado aún", a la vez que en plena calle firmaban a todo aquel que lo deseara certificados fluxus.

Capítulo Cuarto

[SITUACIONISTAS Y LETRISTAS EN EL COMBATE DEL SIGLO XX]

"Lo que reivindicamos al exigir el poder de la vida cotidiana contra el poder jerarquizado es TODO. Nos situamos en el conflicto generalizado que va de la disputa doméstica a la guerra revolucionaria y nos posicionamos en el campo de la voluntad de vivir. Esto significa que tenemos que sobrevivir como anti-supervivientes. Nos interesamos fundamentalmente por los momentos en los que brota la vida en medio del glaciar de la supervivencia".

Guy Debord "La sociedad del espectáculo"

LOS DISPAROS HABÍAN RESONADO CON FUERZA

Los disparos habían resonado con fuerza en el interior del local en el que actuaba la banda punk Feederz. Su vocalista e ideólogo, Frank Discussion, había hecho disparar su rifle de asalto y el pánico se había desatado entre los asistentes. Su primer ep hoy es una pieza de coleccionista. El 7" comenzaba con la polémica canción titulada "Jesús entrando por la parte trasera" y había provocado reacciones airadas por parte de sectores derechistas que vieron la canción como una inmensa blasfemia. Aquello era ciertamente desagradable, brutalmente crudo. No obstante, lo peor estaba aún por llegar y debieron pasar algunos años más para que la banda mostrase en el interior de uno de sus discos el dibujo de un niño arrodillado ante

Jesucristo en clara postura de estar realizándole una felación. Junto a la escena, se acompañaba una frase que decía "¿Escupes o tragas?".

Frank Discussion estaba fascinado por la historia de dadaístas y surrealistas tras vivir una infancia en un ambiente católico. Aquellos rebeldes habían negado su tiempo, a sus ídolos, a su misma sociedad y habían actuado como una especie de sociedad secreta. Todo ello le atraía fuertemente. A partir de esta tradición pronto descubre las acciones e ideario de los situacionistas. Por ello, no resultó casual que su primer disco llevase por título *Ever fell like killing your boss?* (¿Alguna vez has querido matar a tu jefe?). Esta frase había cubierto en 1973 las calles de San Francisco en unos llamativos carteles ideados y colocados por el grupo prosituacionista Point Blank!. Tan sólo cuatro años más tarde la banda comenzó a funcionar y en 1982 Discussion abandonó precipitadamente la ultraconservadora Arizona para evitar su arresto por las autoridades federales. Desde entonces, ha estado viviendo en ciudades como Seattle o San Francisco, siempre en contacto con grupos anarquistas y primitivistas.

Aquel año de 1982, cinco mil cartas habían sido redactadas y distribuidas por él mismo. La carta, perfectamente presentada, anunciaba un supuesto concurso premiado con un generoso cheque para el mejor ensayo que se recibiera sobre la definición de estudiante o sobre los motivos que conducían a que un chaval deseara ser estudiante. La carta iba firmada por el Departamento de Educación de Arizona. Todo era absolutamente falso, un delicioso engaño y una peligrosa provocación. No existía tal concurso y, menos aún, las instituciones educativas de Arizona habían redactado tal carta. Y ello porque en esta se atacaba a la enseñanza, a los colegios y a la misma figura del profesor y el estudiante. El colegio es aburrido, se decía.

Ya desde un primer momento, Feederz hizo uso de la técnica situacionista del desvío de imágenes y cómics en sus discos. En el cómic *Spit or swallow?* varias chicas hablan entre ellas en compañía de un hombre. Se sientan explotadas y manipuladas, sin ningún control sobre sus vidas. Entonces, una de las chicas afirma que ella no es "sólo una mujer", sino que va a ser "la zorra que le corte los huevos al jefe". El cómic está acompañado de la frase: "Destruye lo que te aburre. Porque en una sociedad que ha abolido toda aventura la única aventura vendrá con la abolición de esa sociedad".

Feederz explotó el uso de imágenes duras y violentas para difundir sus ideas de oposición directa al gobierno y al mismo sistema. Un ejemplo es la que ilustra la portada de su disco *Teachers in space* ("Profesores en el espacio"), en donde aparece la foto del accidente del trasbordador espacial Challenger explotando en el aire, así como en *Vandalism: beautiful as a rock in a cop's face* ("Vandalismo: hermoso como una piedra en la cara de un policía") un agente recibe una pedrada en

Los letristas Pierre Feuillete (izda) y Guy Debord (dcha) paseando por el Boulevard Saint-Michel

su cara mientras sus gafas muestran el reflejo de una pistola que le apunta.

La línea típicamente *motherfucker* de Feederz es herencia directa de las formas situacionistas de superación del arte y la política, pero con la puntualización del filtro realizado por los grupos prosituacionistas americanos a comienzos de los setenta, a partir de las tesis y formas expuestas por el núcleo central situacionista radicado en París. Pero París, obviamente, no era San Francisco. La defensa del robo, el terrorismo (Frank Discussion suele mostrar una camiseta en donde el típico corazón insertado en la frase "I love NY" ha sido sustituido por un avión, en clara referencia al 11-S) o la violencia han estado presente siempre en sus discos bajo la idea de que "un poco de violencia debería colocar en el lugar que se merecen" a los "líderes y sus mentiras" (canción "Gut rage"), algo que los conecta con grupos en la estela situacionista y gamberra como Up Against The Wall, Motherfuckers! o King Mob.

En 1987 Frank Discussion disparó su ametralladora AK-47 y el público corrió horrorizado. En otra ocasión, salió a escena llevando un perro muerto sobre sus hombros e insectos vivos en su cabeza, provocando que varios periódicos publicasen la noticia de un artista de rock que había sido capaz de cruzar la delgada línea que separaba un concierto de rock de un ataque al buen gusto. Era la hora de la escatología revolucionaria mediante el decidido empeño por transmitir la sensación de un ser humano impredecible, de agitar la bandera negra del caos y la destrucción, de invocar aquello que resultaba inaceptable para la misma sociedad: el pillaje y la violencia por la violencia. "No preguntes nada, no pidas nada. Tómalo todo" proclama Feederz, mientras alguien abandona el estrecho y angustioso local en donde actúa la banda para tomar un poco de aire y contemplar la debacle del mundo, la definitiva muerte de la idea de ser una estrella de rock o un respetado artista. Se siente confuso, perplejo, sin saber asimilar aquél horroroso espectáculo de variedades.

En Feederz podemos ver la mayor adaptación de muchas de las ideas situacionistas al terreno del terror poético y visual en una banda punk. Esta sintonía con las tácticas situacionistas condujo a que Feederz enviase una carta a la Comandancia General del Ejército de Liberación Nacional de México en donde exponía que los miembros del grupo se declaraban "en acuerdo y en adherencia con la Sexta Declaración de la Selva Lacandona", justificando dicha postura porque decía ser una "definición mínima de las organizaciones revolucionarias de la Internacional Situacionista". Feederz se referían a un texto de 1969 escrito por Guy Debord en donde se anunciaba que, tras el caliente mayo francés y los incendios que sacuden el planeta al este y al oeste un año antes, ahora el grupo situacionista debía mostrar su potencia o

disolverse tras la copiosa lluvia. Curiosamente, el punto undécimo de este texto hacía alusión al fenómeno de la aparición de grupos autónomos anárquicos ante lo cual los situacionistas denunciaban el "confusionismo recuperado del término anarquista". En esta coyuntura, la Internacional Situacionista se posicionaba oponiéndose a este fenómeno de manera radical. La Internacional Situacionista hacía alusión a la necesidad de que, como mínimo, estos grupos cumplieran la "definición mínima de las organizaciones revolucionarias". Feederz adoptaban la postura de autonombrarse una entidad capaz de discernir esta posición y considerar a los zapatistas como una organización revolucionaria que hubiera sido aceptada por los situacionistas. Posiblemente, de haber vivido Guy Debord su opinión sobre una revolución proveniente de las montañas indígenas mejicanas y bajo la impronta zapatista hubiera sido distinta.

El comunicado concluía mostrando su entusiasmo ante la posibilidad de trabajar junto a los zapatistas "en sus campañas indígenas, mexicanas y galácticas".

La carta decía haber llegado "desde las calles de los Estados Unidos", pero estos ecos que provenían de la ciudad de San Francisco nos debe conducir inevitablemente al margen izquierdo del Sena para descifrar la instigación a la insurrección total promovida por los enigmáticos letristas y situacionistas. Una llamada que hacía redoblar con vigor los tambores de guerra, justo tras el horror de los campos de concentración y que concluye cuando aquel nuevo romanticismo adopta la apariencia de un ser desesperado que pide a gritos su dosis de pasión.

[Después de Auschwitz]

Theodor Adorno llegó a decir que la crueldad de Auschwitz suponía que ya no sería posible escribir más poemas. Estaba equivocado. Los intentos en los años venideros por subvertir el orden dentro y fuera de la cultura fueron constantes y regulares pero, en esos momentos en que Europa recuperaba el aliento tras el gran derrumbe, existieron sectores que tomaron nota de los derroteros a los que había ido a parar el arte proletario en su afán por construir una cultura de oposición al orden burgués. Aún a pesar del horror de la Segunda Guerra Mundial buena parte del mundo que luchó contra el nazismo y el fascismo conservaba intacta la esperanza de que, una vez barrido el totalitarismo, emergiera un nuevo orden social. Enaltecidos en la frenética ventisca de la movilización militar antifascista desdeñaron la idea, según la cual, el capitalismo podría salir reforzado tras aquella contienda.

De este modo, desde que terminan los combates y se inicia la

reconstrucción, muchos individuos se vieron inmersos en una vida cotidiana ausente de motivaciones, terriblemente aburrida y con nuevas formas de alienación. La sensación de vivir un tiempo ya perdido y de la consumación absoluta de la separación hegeliana irrumpió en las ciudades liberadas. Pero la tan ansiada liberación no era tal o, al menos, aquello no se parecía en nada al sueño perseguido.

Terroristas, herméticos, puros provocadores, gamberros, amantes de la destrucción, traficantes de drogas, camorristas, nihilistas, conspiradores... resulta harto difícil hallar un movimiento, grupo u organización que haya recibido tantas descalificaciones y, al mismo tiempo, tal cantidad de halagos como la Internacional Situacionista (I.S.). Al igual que el fantasma del comunismo que se dijo recorría Europa, algunos críticos y detractores de aquel enigmático grupo que se hacía llamar situacionista invocaron el advenimiento de un nuevo monstruo que, enarbolando la bandera negra y adscribiéndose al "partido del diablo", defendía la destrucción total del sistema.

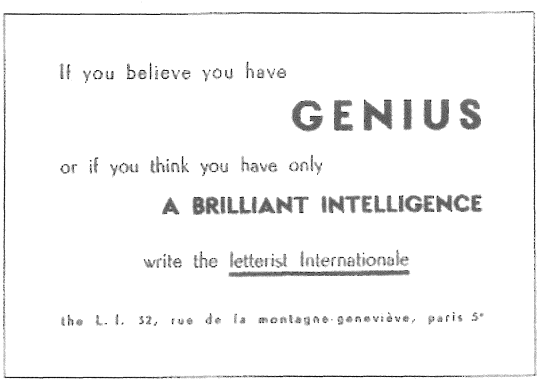
"La I.S. es la empresa de un grupo de personas cuyo proyecto apasionado no consiste en hacer obras maestras de arte con la vida, sino en hacer de la vida de todos una obra maestra".

Claude Roy, Le Nouvel Observateur

Es complicado establecer una fecha o una época concreta a la hora de referirnos a los antecedentes ideológicos y precedentes mediatos que dieron lugar a la creación de la I.S., un grupo al que muchos han calificado como el generador de la mayor aportación teórica del siglo XX a las ideas revolucionarias tras Marx. Aún así, y teniendo en cuenta que este tipo de juicios de valor son siempre discutibles, lo cierto es que debemos remontarnos a los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial en la persona del dandy y exiliado rumano Isidore Isou para enlazar con el grupo del que saldrá el que, quizás, fue el único y, eso sí, último situacionista, el polémico e instigador, primero y máximo, de la maquinaria situacionista: Guy Debord.

Isou, en 1942, había publicado el *Manifiesto de la poesía letrista*, en donde personificó su propia valía como poeta radical de forma inusitada con frases como "ya no se puede rehacer la poesía. Isidore Isou abre un nuevo filón del lirismo. ¡Quienes no puedan abandonar las palabras que no sigan!". La actitud de Isou, cuando aterriza en París, es la de considerarse a sí mismo como un redentor de la poesía y el lenguaje, un mesías que frecuentó los abundantes cafés del barrio de Saint Germain decorados al estilo barroco. Saint Germain, entonces, era

un barrio cuyo olor a sacarina y humo y su incesante ajetreo consumía los días del joven rumano, un barrio que durante la ocupación alemana fue proscrito a causa de los numerosos bohemios y artistas que lo poblaban. Formalmente, el letrismo defendía la destrucción de las palabras a favor de las letras y se autoproclamaba, el letr-*ismo*, en la persona del mismo Isou; el letrismo era él mismo, decía, su misma persona, a la vez que manifestaba la esperanza de "tener seguidores en la poesía".



Anuncio de la Internacional Letrista

"En perjuicio de las palabras marchitadas por el uso, el letrismo eleva a una nobleza estética la bajeza del ruido de las palabras, el cual representa, no obstante, los arcanos de la comprensión".

Isou

No obstante, Isou fue excluido del letrismo para, posteriormente, realizarse graves cruces de acusaciones entre la Internacional Letrista (I.L) y él mismo se consideraba, como hemos visto, casi como un auténtico Dios ("trabajo para convertirme en un Dios capaz de forjar dioses", dirá en una carta enviada a la redacción del boletín letrista *Potlatch*).

Los letristas habían adquirido una notable fama en el ambiente bohemio y *underground* de París a partir del gran escándalo de la Catedral de Notre-Dame. En abril de 1950 cuatro letristas habían irrumpido en el templo cuando se celebraba una misa e intentado violentamente leer un sermón en donde se proclamaba la muerte de Dios, algo que fue parcialmente logrado. La reacción de los numerosos fieles no se hizo esperar y la policía evitó un auténtico linchamiento. En el ambiente radical francés tan sólo André Breton apoyó públicamente la acción, comprendiendo el tipo de transgresión que se habían propuesto aquéllos letristas. Aún así, el apoyo de los surrealistas fue respondido por los letristas en su línea provocadora señalando que el surrealismo estaba muerto y que ahora el relevo lo tomaban los letristas.

El principal problema que da lugar a la ruptura de algunos letristas con Isou fue el hecho de que éste veía que la realización del arte era posible en el mundo de entonces, aún sin ser transformado revolucionariamente, una crítica que estuvo presente en la actitud de los situacionistas con respecto al surrealismo del grupo de París. Ello hizo que aquellos que estaban a la izquierda de Isou y en las antípodas de su pensamiento creasen una organización propia llamada la Internacional Letrista (IL), fundada en junio de 1952 y alcanzando gran popularidad cinco meses más tarde cuando un piquete letrista increpa duramente a Charles Chaplin durante una conferencia que éste pronuncia en el Hotel Ritz de París. En la década de los cincuenta, la figura de Chaplin había caído en picado para la vanguardia. Ya no era la figura y el personaje que inspirara al futurismo ruso en la persona de Mayakovski, quien en numerosas ocasiones a través de sus representaciones teatrales había rendido su particular homenaje a Chaplin. No, las cosas habían cambiado mucho, demasiado para no ser consciente del paso del tiempo. En algunos films del futurista ruso se puede ver a éste emulando a Chaplin, caminando de espaldas al espectador con la carretera en el horizonte en busca de la libertad anhelada e, incluso, llegó a escribir un poema a favor de Chaplin titulado *Cine-contagio*, tras un decisivo viaje a Europa. Pero, a diferencia de Chaplin, la escenificación de Mayakovski no era la del tradicional papel de hambriento y bueno de corazón, sino que se representaba como el látigo de la burguesía, el agitador nato, el terrorista cultural. Los panfletos repartidos por los letristas en los que se acusaba a Chaplin de "insecto fascista" bajo el título de *No más pies planos* contaron posteriormente con la repulsa del

mismo Isou, ya desvinculado de los letristas que habían fundado por su cuenta y riesgo la Internacional Letrista.

Este suceso marca el inicio de las continuas expulsiones -provocadas, en este caso, por las diferencias políticas internas entre revolucionarios y liberales- bajo acusaciones tan dispares como neobudismo, arribismo, evangelismo, tendencias fascistas, espiritismo, militarismo, etc. Y estas rupturas contínuas se inician en los letristas emulando a los antiguos surrealistas y después, en mayor medida, entre los situacionistas. Un ejemplo claro de estas exclusiones o autoexclusiones fue la marcha del grupo situacionista de uno de sus mayores elementos, Raoul Vaneigem. Vaneigem, en contraposición a la figura hegeliana de Debord, representó el romanticismo revolucionario que conectó con los más jóvenes y su contribución al potencial situacionista es innegable. En la carta de dimisión expresaba su actitud firme de no volver al grupo hasta las últimas consecuencias. "Me remito a lo que las demandas que he formulado sobre los grupos autónomos me impone: no renovaré contacto alguno con camaradas que así lo deseen o a quienes yo no desee volver a ver, excepto en la realización efectiva de una revuelta revolucionaria que mi gusto por el placer radical pueda apreciar (...), por ello habría que considerarme dimitido, con las consecuencias que acepto de no volver a ver a ninguno de vosotros de nuevo", señaló Vaneigem. Ya lo decía el boletín *Potlatch* (#24) cuando exhortaba a la adhesión en masa a la causa letrista, pero en la que tan sólo se quedarían finalmente unos cuantos de ellos. Es entonces cuando Guy Debord, aquel seguidor de Rimbaud, Arthur Cravan y Lautréamont, descubre durante el Cuarto Festival de Cine de Cannes de 1951 a un grupo de jóvenes que lanzaban gritos e insultos durante la proyección de la película *Traité de Bave el d'Eternité*. Aquellos gamberros eran Isidore Isou y varios letristas más miembros del *avant-garde* de París. Debord había encontrado la compañía perfecta para el viaje que planteaba el asalto a la cultura, para su particular enfrentamiento hacia el teórico declive de la civilización actual. Debord enseguida se encontró "como en casa, en compañía de gente de la peor reputación".

En aquél verano, a una velocidad de crucero, se fue imponiendo su personalidad arrolladora sobre Isou quién, por otro lado, percibe la extraordinaria personalidad de su nuevo colega, así como sus profundos conocimientos. Isou, por entonces, ignoraba que poco tiempo después su grupo se rompería para decidir conspirar bajo la impronta del letrismo con Debord a la cabeza. Aunque los letristas estaban ya unidos por el amor al alcohol y las juergas nocturnas, las peleas, la escasez y parte de los ideales del surrealismo, otras ideas mas poderosas comenzaron a asaltar su bunquer situado entonces en el legendario Café Moineau de la Rue du Tour. Estas ideas eran los ideales del socialismo revolucionario. Aquellos eran los tiempos en que los letristas

habían llenado las paredes del Barrio Latino con carteles en los que podía leerse que "12.000 jóvenes van a tomar las calles para hacer la revolución letrista" para temor de sus vecinos y sorpresa de la izquierda.

Los letristas eran conocidos por su suprema arrogancia, por distribuir panfletos de una radicalidad sin límites aunque bellamente escritos y porque, en el fondo, su actividad propia de la pequeña delincuencia y de algún grupo gamberro, conectaba con el primer surrealismo. Aquellos jóvenes volverán a hacer acto de presencia en el siguiente Festival de Cannes, en donde participan con tres tediosas películas. Una veintena de simpatizantes de los letristas protagonizó una gran pelea en la oficina de prensa, hubo heridos y la policía intervino deteniendo a varios de ellos. Desde ese momento, los actos se desarrollaron bajo la amenaza de un nuevo incidente firmado por los letristas.

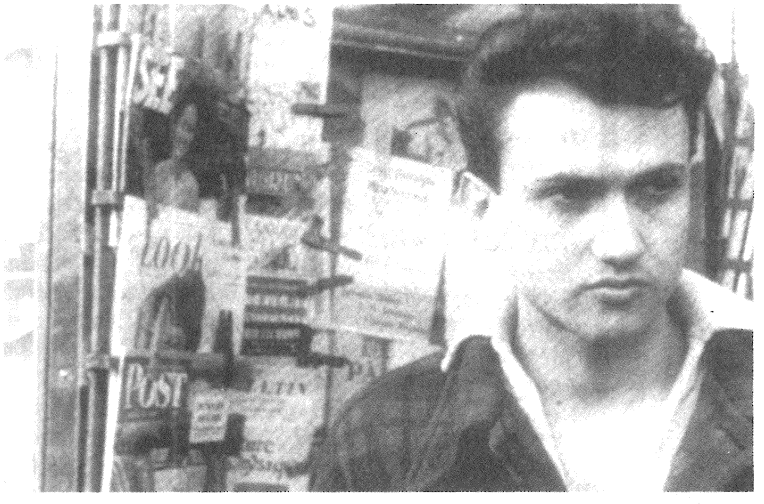
Un año después, Debord era el causante de otra algarada y de las fuertes voces y protestas de un público indignado que era incapaz de soportar los pantallazos alternativos de blanco y negro durante el estreno de su film *Aullidos por Sade*. Al principio de la proyección se oye decir "el arte ha muerto. No puede haber más películas. Si os parece pasamos al debate", en clara referencia al dadaísmo más combativo cuando el grupo berlinés de Dadá mostraba un cartel en donde se leía "El arte ha muerto". La cultura y el arte, entonces, habían llegado a su fin y los letristas iban a enterrarlo o, al menos, así lo afirmaban. Desde un balcón, Debord en compañía de Michele Bernstein esperaban la ocasión para lanzar sobre los espectadores un saco de harina.

Lo cierto es que los altercados del estreno de la película se volvieron a repetir en 1991 en la ciudad de Berlín. Allí, a pesar del tiempo y la distancia desde la creación y estreno de la película, el público provocó una algarada considerable y, posteriormente, saqueó por completo un puesto con libros de la I.S.

La importancia que para la historia del letrismo y las ideas situacionistas, como movimientos internacionales y radicales, tuvo la existencia de otros grupos como la Internacional de los Artistas Experimentales, que publicaba la revista *CoBrA* (fundada en 1948 y cuyas inciales corresponden a la procedencia geográfica de sus miembros en ciudades como Copenague, Bruselas y Amsterdam) o Socialismo o Barbarie, resultó notable. Es importante tener en cuenta que el hilo conductor de la historia que estamos señalando guarda una clara referencia política con todos los movimientos que desde 1909 se venían sucediendo (en especial, dadaísmo y surrealismo), así como a la situación política del momento, en donde hay un emergente grupo de intelectuales que venían realizando una critica demoledora no sólo al capitalismo, que se nos muestra entonces arrogante en forma de un triunfante "mundo libre" y de único modelo posible tras vencer al tota-

litarismo, sino también a la falta de comunismo real en los países llamados "comunistas", en los que predominaba la burocracia y que, a lo largo de los años sucesivos, actuaría con la fuerza y la represión más abyecta ante el desorden y la disidencia de sus súbditos, tanto en el interior de sus fronteras como en los países de la órbita estalinista.

Letristas y situacionistas son herederos de esa tradición y de experiencias como los consejos obreros, del mismo surrealismo a comienzos de los años veinte o de la obra de Luckas *Historia y conciencia de clase*, junto a la crítica a la vida cotidiana que había realizado de forma rompedora Henri Lefebvre y que se plasma en *Crítica a la vida cotidiana* (1946).



Isidore Isou

La postura mantenida por Lefebvre como miembro del Partido Comunista Francés (PCF) -metido éste aún en la defensa del estalinismo-, era cada vez más inaceptable y, a mediados de la década de los cuarenta, se convertirá en protagonista de continuas polémicas en las que agriamente será acusado de abandonar el marxismo, no siendo hasta 1958 cuando es efectivamente expulsado del Partido, en donde había entrado treinta años antes. En este sentido, cuando los situacionistas entraron en contacto con el filósofo éste aún pertenecía al Partido Comunista. El filósofo y los situacionistas se respetan, mantienen firmes sus posturas y son conocedores de que, en esos momentos, navegan en medio de la tempestad ideológica de ser repudiados por la ortodoxia marxista y sin un campo firme en el anarquismo. Con la pérdida por

Fax que el Centro Pompidou remitió a Jamie Reid en los preparativos de la Exposición sobre la Internacional Situacionista celebrada en 1989

parte del PCF de una persona como Lefebvre, se marchó el que había sido uno de los mayores filósofos y sociólogos que jamás tuvo. Resulta elocuente que dos de los símbolos y referencias ideológicas de la I.S., como Luckas o Lefebvre, fueran repudiados, en sus respectivos países, por los partidos comunistas, y su influencia, en cambio, se extendiera entre los jóvenes que se acercaban a sus ideas. El libro *El materialismo dialéctico* (1939) de Lefebvre pasó casi inadvertido para los cuadros del partido, pero fascinó a no pocos estudiantes y jóvenes influidos por el marxismo. Una década más tarde, éste se encuentra con los situacionistas, ávidos de ideas, propuestas, planes y armamento, quedando fascinado por el ímpetu del grupo. El autoritarismo del PCF, incapaz de aceptar la crítica profunda fuera de las coordenadas impulsadas desde el entramado burocrático y su control absoluto sobre los más avanzados de la cultura y el arte, sería denunciado por un Lefebvre ya expulsado del Partido de la siguiente forma:

"Con estas técnicas se obtienen excelentes resultados. Los pequeño-burgueses, los intelectuales, rivalizan en celo. Se muerden los puños y se sacrificarían hasta la muerte por hacer olvidar sus orígenes... el intelectual renuncia así sinceramente y, al mismo tiempo, voluptuosamente, al intelectualismo y, con ello, a la inteligencia y a las exigencias del conocimiento. Cuanto más renuncia, más se siente fuerte y revolucionario".

La obra de Lefebvre ya había sido leída por Debord y Vaneigem, pero el crucial libro de Luckas -escrito en la década de los veinte- no se tradujo al francés hasta que concluye la Segunda Guerra Mundial, por lo que difícilmente los situacionistas habían tenido contacto con sus ideas de una manera concreta. Así pues, letristas y situacionistas reaccionan con extrema virulencia ante una sociedad que en los cincuenta y sesenta se mostraba triunfante, extremadamente aburrida y autoritaria. En medio del ambiente de los clubs de jazz, de regulares excesos con el alcohol (siempre admitidos, por otro lado, por la I.S.), de la cultura *beat* y *postbeatnik*, aunque desinteresados o ajenos aquellos situacionistas, en su mayoría, a las corrientes en auge en el terreno cultural (salvo personajes como Alexander Trocchi), se van cimentando lo que iban a ser las bases ideológicas situacionistas. No es caprichosa su invocación a una nueva teoría del proletariado, máxime cuando se observa la gran implosión en el marco de la cultura revolucionaria tras la Segunda Guerra Mundial, momento en que todo parecía venirse abajo y precipitarse estrepitosamente, incluídas las teorías de quienes deseaban cambiar el mundo. La I.S. fue el resultado de este afán por construir nuevos puentes y por reconstruir la nueva teoría revolu-

cionaria, camino que emprenden también otros grupos de vanguardia como Socialismo o Barbarie. Para ellos, el asalto cultural y vital promovido por los surrealistas se situaba lejos en el horizonte. *Ya no había escándalos porque, sencillamente, no había posibilidad para que se produjeran.* El arte moderno estaba normalizado, la cultura volvía a su circuito elitista y el enfrentamiento ideológico era escaso, meramente existencial o autorreferencial. Todo, o casi todo, parecía ya previsible. Bajo esta situación el mercado saturaba las estanterías con fetiches y mercancías. Es entonces cuando surge el mundo del *neo* y del pseudo producto desprovisto de autenticidad, prefiriéndose el plagio como forma snob de deleite del mundo conservador. El arte, que se autoproclamaba como nuevo, no era otra cosa que la repetición insoportable de formas en su momento transgresoras (como Dadá). Ante este estado de cosas, los situacionistas querían un poco de acción en la escena cultural. Es más... querían barrer toda la cultura occidental.

Los situacionistas, cuyo número nunca excedió de setenta miembros, aborrecían la idea del "artista" como tal, un pensamiento que había arrancado en un contexto radicalmente distinto a las ideas de Platón quien, de su utópica idea de la República, expulsaba a los artistas, cuando menos, de las tareas de gobierno. Aunque bajo premisas distintas, los anarquistas habían aborrecido a los artistas como tales desde el siglo XIX y, a lo sumo, los consideraban como una casta cercana al cura, debiendo ser en la sociedad libertaria un trabajador más. Se le otorgaba mayor valor al hecho de enseñar cultura que el de crear. Los artistas eran trabajadores al servicio de las aspiraciones del pueblo pero no se consideraban, en modo alguno, seres que merecieran privilegios, arengas complacientes o adulaciones. En este sentido, aunque era posible aplicar sobre ellos la idea de "genialidad", en absoluto merecían la idolatría. Frente a ello se seguía el rastro del viejo artesano, una figura ya en desuso. La desaparición del artesano era el triunfo de la modernidad, de la eliminación de los últimos vestigios de dignidad en los objetos de consumo y uso puestos en circulación.

"Todas las revoluciones ingresan en la Historia y la Historia no rechaza ninguna; y los ríos de las revoluciones regresan a su origen para poder fluir de nuevo".

Guy Debord

Los letristas pretendieron recuperar la idea de un amplio y militante frente cultural abiertamente revolucionario del que el surrealismo había sido su último gran artefacto pero, a los ojos de los letristas, ni Breton ni los surrealistas ya no eran ninguna pretendida amenaza, no

quedando, en este orden de cosas, exentos de los ataques por parte de letristas y situacionistas. La Internacional Letrista, con su pequeño boletín *Potlatch*, observaba unas metas increíblemente amplias y se autoproclamaba como "la publicación más comprometida del mundo", frase con la que arrancaba su primer número fechado en el año 1954. Los letristas exigían, como el anarquismo, o todo o nada; es decir, una nueva civilización, despertando una fascinación únicamente comparable al mismo rechazo que otros sentían hacia éstos. Era una auténtica locomotora de producción radical imparable que, cuando vislumbraba un objetivo por muy grande que fuera, aceleraba su marcha y arremetía contra éste. Los letristas formaban una vanguardia a la que, decían, se irían sumando los mejores cuadros de la vida política y cultural. El tiempo y la historia, en la percepción situacionista, no harían otra cosa que confirmar sus tesis. El problema del ocio, dirán, revestía un crucial dilema ya que en la forma espectacular del mundo moderno la alienación alcanzaba al ser humano dentro y fuera del trabajo. Lo que estaba sucediendo era el anticipo de las formas más abruptas de control social del individuo, en donde lo lúdico y las posibilidades de tiempo libre alienaban al hombre y le impedían salir de esta espiral.

En 1951 Isidore Isou estrenaba su film *Traité de bave et d´eternité*, que ilustra el giro que se estaba produciendo en la alternativa letrista con respecto a la del resto de la escena radical. En la película, el protagonista se siente desplazado, aburrido en exceso de las clases y el academicismo. Por otra parte, el Partido Comunista Francés no despierta ninguna simpatía en él bajo la acusación de estar corroído de un vasto conservadurismo para ser, finalmente, expulsado del Partido. La película mira hacia un futuro en el que cine, política y arte fueran superados y es aquí en donde emerge el letrismo. El desprecio es extensible a todos los ámbitos del momento: intelectuales de izquierdas, partidos obreros o personajes como Breton o Cocteau.

Los letristas apoyaron la revuelta en Argelia, convocaron piquetes ante exposiciones o conferencias de arte y tendieron un puente a los partidos obreros y sectores más radicales para "emprender una acción ideológica consecuente para combatir, en el plano pasional, la influencia de los métodos de propaganda del capitalismo evolucionado". Un puente que jamás se materializó.

"Según los acusados, usted preside un círculo de tendencia extremista. ¿Cuáles son los objetivos de ese grupo?" "Extremista no es el término adecuado", responde el artista con voz templada. "El club es un hogar intelectual donde se abordan problemas desde la perspectiva situacionista" (...) No piensen que tienen ustedes una organización levantada sobre el modelo de las sociedades secretas tradicionales (...) Y luego está el número, sus adheridos circulan por

todas partes, a un lado y a otro del telón de acero. ¡Aunque se movilizasen contra ellos todas las fuerzas de policía y contraespionaje no serían suficientes! Es una marea, una ola de fondo que se propaga y cuyo centro está en ninguna parte, con cómplices infinitos. (...) La doctrina se elabora en universidades de Inglaterra y de Holanda por jóvenes estrategas con amplias miras".

Paul Kenny "Complot pour demain" (novela, 1967)

Algunas de las principales características del letrismo fueron el uso y estudio de la psicogeografía, la técnica del *detournement* y la práctica de la deriva. El interés y la investigación de la psicogeografía y el urbanismo se manifestaron, al principio, en el proyecto *New Babylon* del situacionista Constant (quien, más tarde, fue expulsado del grupo acusado de asumir una extrema fe en la técnica), precursor de la creación de ambientes mediante la intervención en el espacio urbano. Se trataba de maquetas que incorporaban algunos elementos realmente sorprendentes, como el uso del espacio destruido por las bombas en una ciudad tras la Segunda Guerra Mundial. No obstante, ninguna de las maquetas diseñadas por Constant vio su materialización en un espacio real.

En la psicogeografía de los letristas se puede apreciar la gran influencia que ejercieron las ideas de Henri Lefebvre, quien había sido buen amigo de Debord, Bernstein o Vaneigem, con quienes había impartido, incluso, algunas conferencias y debatido sobre la geografía urbana y su influencia sobre los sentimientos y las pasiones. En Nanterre y Estrasburgo -en donde Lefebvre impartía clases de sociología- había surgido una gran amistad entre Lefebvre y Debord, amistad que con el tiempo se volvió agria y, los que fueron en su día amigos, se distanciaron de tal forma que nunca más volverán a dirigirse palabra alguna. No obstante, la amistad entre Lefebvre, Debord y, su entonces pareja, Michele Bernstein, llegó a ser muy íntima, reafirmándose cuando Debord acompaña a Lefebvre durante una gira de conferencias en las que ambos utilizaban la fórmula -frecuente en la I.S.- de reproducir la voz y la charla completa a través de un magnetófono. Aquellos días el filósofo los recuerda como la imagen de una pareja, Bernstein y Debord, despreocupada de las condiciones materiales, viviendo en un miserable apartamento, idealistas, sin apenas dinero y entregados por entero a su proyecto político y al consumo de alcohol. "En una atmósfera de apasionada comunidad discutíamos noches enteras", dirá el filósofo para, más tarde, "cambiar los tiempos, cambiar el amor". Arruinados los lazos de amistad ya no había interés por recomponer los pedacitos. De esta triste manera, consumido el afecto mutuo murió también la colaboración entre Lefebvre y los situacionistas.

Lefebvre, quien al igual que Debord era un gran bebedor, un

seductor y un fascinado defensor de los románticos, había sido una persona que había conocido de cerca a los surrealistas y que había ya desarrollado parte del ideario situacionista sobre la crítica a la vida cotidiana con la publicación en 1946 de *Crítica a la vida cotidiana*. Las esperanzas en un mundo nuevo se vinieron abajo con idéntica rápidez con que emergió una nueva economía basada en el consumo, el fetiche, la moda y el ocio dirigido. Entonces, Lefebvre había sido partícipe de un embarazo no deseado y aceptado la vida familiar. Tanto dentro del hogar como fuera de este todo era infelicidad y su crítica a la vida cotidiana fue resultado de este gran desencanto vital. El interés entre Lefebvre y los situacionistas era recíproco. Para el filósofo, los situacionistas eran los herederos de muchas de sus ideas y ahora, tras una guerra canalla y despiadada que había aniquilado buena parte del proyecto de la izquierda, resurgían con una irreverencia, gamberrismo y profundidad asombrosas. Lefebvre estaba hechizado por completo. De una u otra forma, Lefebvre fue durante un tiempo un elemento importantísimo en los proyectos emprendidos por la I.S., llegando a ser casi un miembro más del grupo.

El encuentro de Vaneigem, quien publicó un libro también bajo el pseudónimo de "Ratgeb", con el venerable profesor Lefebvre fue una cuestión de tesón y constancia por parte del primero. En efecto, Vaneigem resultó muy impresionado por el gran y amplio trabajo que, ya entonces, estaba realizando Lefebvre, empezando a enviarle de forma regular los textos que el situacionista escribía con la esperanza de recibir la opinión del que ya era una eminencia. La influencia del filósofo sobre el pensamiento situacionista -en su recuperación de un nuevo y revitalizado romanticismo revolucionario y su crítica a la vida cotidiana- es innegable y durante un tiempo existió plena colaboración y respeto mutuo, tal y como ya hemos adelantado. Además, fue precisamente Lefebvre quien puso en contacto a dos personajes tan importantes como el mismo Debord y el ultrarromántico Vaneigem.

Con el paso del tiempo, Lefebvre será acusado de trasladarse hacia posiciones políticas reformistas, colaborar con la revista izquierdista *Arguments* (que la I.S. despreciaba por considerarla un reducto de antiguos estalinistas que no habían alzado su voz en los momentos más represivos de la dictadura estaliniana) y, finalmente, por el hecho de "plagiar las tesis situacionistas sobre la Comuna de París" casi por completo. Al parecer, aprovechando varias noches de intensos trabajos teóricos en la casa de Debord y Bernstein en donde el alcohol estuvo presente a casi cualquier hora, Lefebvre había tenido acceso al manuscrito que pensaban editar. Posteriormente, él mismo reconoció que sus conclusiones habían sido fruto de las extensas discusiones con Debord sobre aquella cuestión. Una sencilla comparación de ambos textos refleja casi idénticos pasajes y frases en una u otra obra. Aquellos días,

el trio trabajó día y noche de forma imparable acabando con los nervios casi destrozados.

A través del mismo testimonio de Lefebvre o de la propia Bernstein podemos comprender cuales eran las fuentes de financiación de las actividades situacionistas. Aún a pesar de que sobre este aspecto existen todo tipo de teorías lo cierto es que Bernstein durante muchos años colaboró y trabajó en distintos periódicos, realizando una especie de predicciones en torno a carreras de caballos en base a datos como, por ejemplo, la fecha de nacimiento de los caballos, así como llegó a escribir también varios libros. Bernstein, a diferencia de Debord, quien jamás tuvo un empleo o remuneración directa mientras existió la I.S. llevando hasta sus últimas conscuencias la frase de "No trabajes nunca", trabajo regularmente en distintos y bien pagados empleos. Además, su familia era económicamente pudiente. Si bien es cierto que, tal y como lo ha expresado Lefebvre y los distintos visitantes al primer apartamento de la pareja, ambos vivían bajo una gran modestia económica, dos fueron las prioridades para Debord: costear la edición de la revista y, por supuesto, poder pagar sus frecuentes excesos de alcohol. Esta financiación se mantuvo incluso tras la ruptura sentimental de la pareja. Ambos, viviendo bajo lo que se puede considerar como "pareja abierta", mantuvieron un complicado e intenso triángulo amoroso, con entradas y salidas de terceras personas a las que Debord seducía y que, en el caso de Bernstein, se producía sin rencor o resentimiento alguno. Del mismo modo, tampoco podemos obviar que durante años algunos antiguos situacionistas con fortuna y que habían abandonado el grupo continuaron financiando personalmente la revista de la I.S.

Por otro lado, como hemos indicado, el mismo Lefebvre había ya tenido contacto con el surrealismo casi cuarenta años antes, cuando el surrealismo era un movimiento fuerte, de espíritu irreverente, militando en el mismo Partido junto a los entonces renegados surrealistas Aragón y Unik. Era la época de la revista *Philosophes* y surgió la idea de una colaboración a modo de publicación de corte radical uniendo esfuerzos entre éste y los surrealistas franceses. El grupo de filósofos alrededor de esta revista rivalizaba dentro del ambiente intelectual de París con los surrealistas a quiénes, por otro lado, admiraban profundamente. Sin embargo, proclamaban que ellos eran los filósofos y los otros los poetas. La idea no se hizo realidad, pero emergió un potente manifiesto titulado *¡La revolución ahora y siempre!* en el que se afirmaba que "somos la revuelta del espíritu. Consideramos la revolución sangrienta como la venganza inevitable del espíritu humillado por vuestros hechos". Aún así, la inicial inocencia de Lefebvre (quien manifestaba abiertamente su aún casi intacta fé en Dios) no estuvo exenta de cierta mofa entre los surrealistas. Pero su crítica del urbanismo conectaba con

los acercamientos que André Breton había ya plasmado en *La cle des champs*, en donde expuso la distinta sensibilidad que percibía cuando se encontraba en ciertos lugares de la ciudad de París, toda vez que estas zonas le atraían de forma sugerente o le provocaban repulsión y rechazo.

Cubierta del primer número de la revista "Internationale Situationniste", 1958.

Es por esta razón por la que podemos decir que fue la práctica de la deriva la que supuso el punto de partida de la psicogeografía y el urbanismo unitario como forma de plasmar estas sensaciones en el entorno de las urbes y de espacios ya erguidos según el modelo de ciudad moderna, aunque Debord rechazó la contribución del surrealismo a este campo. No obstante, desde un punto de vista general y en atención a cuales eran las rivalidades entre surrealistas y letristas/situacionistas en un marco de competitividad de vanguardias en la ciudad de París, resulta fácil la respuesta acerca de cómo es posible que la I.S. negara cualquier vinculación con el primer surrealismo en el legado de la psicogeografía.

Si Debord era capaz de hacer ver, dejar caer el velo que lo

cubría o descubir otra ciudad distinta, el fundador del surrealismo dejó plasmado que "la atracción que desde hace tantos años ejerce sobre mí el barrio de Saint-Denis, atracción que me explico por el aislamiento de las dos puertas que se encuentran en él y que deben sin duda su aspecto tan emocionante a que anteriormente formaron parte de las murallas de París, lo que da a esos dos navíos, como arrastrados por la fureza centrífuga de la ciudad, un aspecto totalmente desatinado", lo cual no deja de evocar notablemente los trabajos sobre psicogeografía de la I.S. Nada de ello puede o debe desacreditar el extenso y profundo trabajo desplegado por los situacionistas, quienes terminaron por definir y concluir definitivamente el campo de la psicogeografía.

El surrealismo que Debord conoció personalmente fue el de menor actividad y fuerza, el de los años cincuenta, una debilidad que era coetánea a todo el movimiento revolucionario. En el joven Debord, sus influencias directas lo situaban en Arthur Rimbaud, Jacques Vaché, André Breton y Arthur Cravan. Es decir, su punto de partida y su motor justo antes de conocer a los letristas es el hilo conductor mismo del *avantgarde* del periodo de entreguerras, sin que Marx o Hegel lo induzcan aún a un asalto político desde la lucha de clases. Ello llegaría más tarde tras integrarse, y casi hacerse, con el grupo letrista, dejando atrás la despolitización de Isou.

Es necesario señalar dos experiencias que marcaron a Debord y, por extensión, a la aventura situacionista.

En primer lugar, está el hecho de que desde comienzos de 1952 a 1956 Debord mantuvo un gran contacto con el grupo surrealista belga y, en concreto, con Paul Nogué. Dicho encuentro se materializó a través de un viaje que en 1952 realizaron a Bélgica el letrista e íntimo amigo de Debord, Gil Woman, y él mismo. En Bruselas, Debord quedó impresionado con aquellos surrealistas que profesaban un fervor hacia la transgresión surrealista sin límites, junto a una gran politización. Esta experiencia le marcó y colaborará mediante distintos artículos en el periódico del grupo *Les Levres Nues*. Desde entonces toma la identidad y actitud del grupo como modelo a seguir, lo cual se plasmó en el giro que tomó la Internacional Letrista, cada vez mas politizada y siguiendo el estilo de una gran organización socialista revolucionaria. Es en la revista de los surrealistas belgas, de la mano de Debord, en donde comienzan ya a aparecer alguno de los elementos que serán las señas de identidad de los situacionistas. En especial, en su número ocho incluyen un mapa de Francia al que sustituyen los nombres franceses de sus ciudades por otros argelinos en clara referencia a la política represiva y colonialista francesa. El mapa estaba realizado según la técnica del "desvío" o *detournement*. En esta línea se sitúan también otro tipo de artículos y, a mediados de 1955, Debord utiliza por vez primera la palabra "situacionista", cuyo origen podría situarse en el texto que dos años antes había

escrito Constant titulado *Por una arquitectura de situación*.

En segundo lugar, fue muy importante la colaboración que durante un tiempo mantuvo Debord con algunos miembros de Socialismo o Barbarie. Durante un año, como mínimo, Debord fue miembro de hecho y con carnet de Socialismo o Barbarie, llegando a viajar en una gira de apoyo a obreros belgas. No obstante, la escueta dimisión de éste ante el grupo, sin que ofreciera alguna explicación plausible, no es ápice para no considerar la transformación que produjo en Debord su paso por el grupo. Resulta un absoluto imposible imaginar a éste bajo la disciplina de un grupo socialista y bajo la sombra de elementos como el mismo Castoriadis o Lefort. Este hecho coincide, en mayor o menor medida, con la fase de la I.S. según la cual se deja atrás la época más propiamente artística para embarcarse en la realización de la política de corte radical.

El cambio no es obviamente brusco, aunque es notorio el interés por esclarecer posturas y por afianzarse como una organización revolucionaria fuera de la escena exclusivamente artística o de vanguardia. Muchas de las exclusiones de esta época tuvieron como justificación el llamado

"CRIMEN LITERARIO O ARTÍSTICO",

es decir, el acercamiento o la promoción de los situacionistas en el medio artístico del momento. A pesar de ello, la publicidad mayoritaria no llegó sino a partir de 1967-1968.

Este hilo conductor en el terreno de la psicogeografía partía del mismo Baudelaire, un hecho indudable y reconocido por los situacionistas, lo cual no puede explicar como se produce un salto histórico que sobrevuela el tiempo surrealista hasta mediados de la década de los cincuenta con las aportaciones de letristas y situacionistas.

La "deriva", como forma de deambular aleatoriamente por las calles, fue la herramienta a través de la cual los situacionistas, imbuidos en esta empresa psicogeográfica -y con la "ayuda" del alcohol- posteriormente plasmaron esos resultados en mapas en los que una distribución de flechas y símbolos mostraba áreas y zonas de mayor o menor atracción o repulsión.

Debord, de esta forma, estaba indagando en aquellos recovecos y calles de esa ciudad perdida que ardió en los días de la Comuna de París con el incendio de sus edificios más emblemáticos y que comprobó, con la ciudad palpitante de ira, el estruendo de la Columna de la Plaza de Vendome cuando se precipitó al suelo. Fue Haussman el responsable de la gran remodelación de París a finales del siglo XIX; él era el "urbanista policial" que ahora se trataba de enterrar, de arrebatarle el secreto de aquellas calles que habían sido barridas por completo,

de recomponer un mapa en donde sucesos y gentes escribieron con sangre la pasión por vivir. Fue ésta la época de mayor frescura para Debord y los situacionistas que, cercanos al vagabundeo o al estilo de vida bohemio y romántico, les llevó a pasar días caminando de un lado a otro, sin apenas dormir, buscando grietas, piedras filosofales, respondiendo a preguntas incompletas o tras una teoría revolucionaria de lo que se llamó "urbanismo unitario" y que superaba con creces las tesis que habían sido expuestas por algunos sobre qué aspecto debía tener la ciudad socialista.

La arquitectura, por lo tanto, cumplía una función formidable para la concepción del mundo capitalista. Aeropuertos que parecían enormes hoteles de lujo, hospitales que asemejaban prisiones, bloques de edificios que recordaban a prisiones. Todo conservaba un enorme parecido con una gigantesca y fantástica fortaleza.

"Nos pasamos la noche dando vueltas y el fuego nos consume" (*"In girum imus nocte et consumimur igni"*) es una frase que puede ser leída del final al principio y que dice lo mismo. Sobre esta frase, Debord dirá que se trata de "la antigua frase que retrocede sobre sí misma, construida letra tras letra como un laberinto" y que expone, como en pocos ejemplos, el sentir de los miembros de la I.S. en esos días, meses y años. Se trataba de desvelar la vieja identidad de la ciudad sepultada bajo los intereses financieros y represivos que Haussmann, desde su fastuoso despacho cerca del Sena, emprendiera. Demasiadas resistencias en un terreno callejero propicio para el escondite, la barricada y la defensa y Haussman, a toda costa, quería tener su ciudad idílica, modélica, controlable. El urbanismo, bajo este aspecto, apuntaló los deseos de que París fuera una apacible ciudad de paseantes, curiosos y turistas.

"Pronto buscaremos por las orillas del Sena rastros de la anterior existencia de esta ciudad".
Guy Debord

Existe una foto. En ella se puede ver a André Breton en su jardín salvaje, en su paraíso. Igual que el explorador que busca el más preciado diamante, Breton ha alcanzado el lugar en el que todas las piedras preciosas se guardan celosamente. El tiempo, con su imparable tic-tac arrastrando consigo cualquier detonación, ha dejado su impronta en aquella foto que fue publicada en una de sus obras más conocidas. Cambiamos de tiempo, pero no de escenario puesto que el decorado sigue siendo el mismo. Existe otra foto tomada veinte años después. El visitante es ahora el entonces letrista Guy Debord. La instantánea se conserva en un museo de Dinamarca, pero la magia sigue siendo

similar. El Palais Idéal fue construido por el cartero francés Fredinand Cheval tras 33 años de duros esfuerzos en los que su sueño fue lograr la perfección, un lugar acotado al dañino tiempo, al margen de las edificaciones vulgares de los grandes edificios, el castillo ideal.

En medio de un extraño paisaje casi salvaje de enrevesadas y pobladas formas y esculturas mágicas se puede ver el rostro de Debord. El Palais Idéal se conserva cómo uno de los lugares preferidos por los situacionistas en su utopía arquitectónica, pero no es el único. Junto a este lugar existen otros, como los palacios que el rey Luis II de Baviera -llamado vulgarmente como "el rey loco"- levantó en lo alto de las montañas sobre estructuras y formas que antes apenas se habían visto.

"Las aventuras bellas no pueden tener por marco y origen más que marcos bellos", habían dicho los letristas. Producto de esta idea y cuando el mundo, su mundo (la ciudad de París), había sido casi arrasado en la posibilidad de conservar lugares que invitasen a la proyección de un mundo hermoso y poéticamente realizable, había que acudir a aquellos extraños sitios para recoger los restos de esa batalla. Destruídos los pasajes que tanto habían inspirado a los surrealistas, avanzando inexorablemente la maquinaria del capitalismo que convertía a las ciudades en grandes centros comerciales, algunas décadas después el mismo Debord reconocería la imposibilidad de huir porqué ya todo era un vestigio de lo que en su día fue o pudo llegar a ser. No, había que salirse de los típicos recorridos porque "el mapa no es el territorio" (título de una exposición que el ex-situacionista ingles Raplh Rumney organizó a mediados de los ochenta) para capturar puntos de referencia, flechas o energías fluctuantes que obraban en la ciudad. Se hicieron mapas, se vivió casi en la indigencia durante días y se bebió aún más. En 1989 cuando el Museo George Pompidou celebró una exposición dedicada a la Internacional Situacionista y pidió la colaboración del ya físicamente deteriorado Debord, éste les contestó que jamás pondría un pie en aquel lugar y así lo hizo. Ellos, aquellos que anunciaron que mañana miles de jóvenes letristas tomarían las calles, habían jurado que tarde o temprano "la noción de marco bello cambiará" y, para recordar tal advertencia, existían aquellos lugares, como el Palais Idéal.

SON MUCHOS LOS EJEMPLOS

Son muchos los ejemplos de la necesidad de revolucionar el urbanismo y de construir ciudades habitables y lúdicas, prologándose esta visión hasta nuestros días. En este sentido, los planos de la ciudad imaginaria que Tony Garnier diseñó entre 1901 y 1904, podrían parecer incompletos. En efecto, existían parques, grandes edificios y la profética visión del hormigón armado y el hierro adelantándose de esta forma a su

tiempo, pero la ciudad utópica de Garnier carecía, curiosamente, de comisarías de policía, cárceles e iglesias. Cuando fue interrogado acerca de tal "despiste" contestó que, en la nueva sociedad socialista, no habría delitos y, por lo tanto, tampoco cárceles ni necesidad de policías ya que el capitalismo sería abolido, desapareciendo así la propiedad privada. El socialismo moderado de Saint-Simón (del que derivará el mismo marxismo) o las ideas de Fourier (que inspiró profundamente al anarquismo) habían influido a numerosos artistas y a no pocos arquitectos. Garnier era de estos últimos. Descendiente de una familia socialista, nació en 1869 en Lyon, una ciudad que había sido un hervidero de ideas revolucionarias. A pesar de ser considerado uno de los alumnos más aventajados de la Escuela de Bellas Artes y haber logrado el gran premio de Roma en arquitectura, Garnier se rebeló contra el academicismo, considerando la posibilidad de diseñar ciudades en las que el elemento lúdico y funcional primase sobre la economía. Si los profesores imponían el estudio de la Antigüedad clásica y el Renacimiento, la cabeza de Garnier estaba mucho más allá; intentaba imaginarse una sociedad en donde la industria y el progreso fueran imparables: ¿dónde estarían los seres humanos? y, sobre todo ¿cómo vivirían éstos?

Así y bajo estas premisas, poco a poco fue tejiendo un enorme galimatías que incluía el diseño de una ciudad futura. Sus diseños fueron finalmente publicados en 1917 bajo el título *Una ciudad industrial* y su fama se hizo considerable, recibiendo el encargo por parte del alcalde socialista de Lyon de diseñar parte de la ciudad.

Los antecedentes históricos más mediatos de las tesis de Garnier pueden situarse en las ideas de Charles Fourier (1772-1837), quien consideraba que los hombres debían trabajar juntos de forma comunitaria, basándose en el apoyo mutuo y siempre bajo un acuerdo de cooperación libre voluntariamente adoptado. En la visión del mundo de Fourier los grupos humanos no debían de estar compuestos por más de 1.800 personas, ya que "con más de 2.000 se haría demasiado complicada la organización, degenerando en una multitud incontrolable; con menos de 1.600 quedaría débilmente reunida, sujeta a fallos de mecanismo, a interrupciones en su atracción industrial". Cada comunidad era denominada "falange", en alusión a una solidaridad de carácter social, y debía estructurarse según las distintas funciones industriales y laborales que venían a ser el trabajo doméstico, agrícola, de fabricación, comercial, educativo, ciencia y utilización de las artes. Cada falange debía proveer a sus moradores de lo necesario en cuanto a comida, ropa, etc. Progresivamente al establecimiento y desarrollo de los "falansterios", Fourier pensaba que se irían adheriendo distintos pueblos al modelo utópico a modo de una gran federación. No obstante, Fourier muere dejando incompleto su trabajo, momento en que es el ingeniero Victor Considerant su principal discípulo y conti-

nuador de su obra, quien tuvo contacto con el mismo Marx en 1843. Considerant había quedado fascinado por las ideas de Fourier, abandonando el ejército francés para difundir sus ideas y abriendo un periódico llamado Phalanstere. Un enorme y gigantesco edificio acogería a los habitantes del falansterio.

Así, una vez sentadas las bases para la creación de las teorías de Fourier, se edificaron varias falanges en distintas partes del mundo, como en lo que hoy se conoce como Rumanía, Francia y Estados Unidos. No obstante, estos proyectos fueron un completo fracaso. Los falansterios de Considerant tan sólo atrajeron a ricos románticos e intelectuales. No había mecánicos o granjeros, así como sus eventuales habitantes no adoptaron ningún tipo de actitud de colaboración mutua o solidaridad. Este fracaso no hizo olvidar la idea del falansterio y hombres de negocios como A. Godin, la adoptaron bajo el nombre de Familistere para el desarrollo de la industria de metal sobre objetos de cocina, fundándose finalmente en 1852. Fruto del amplio auge de las teorías de Fourier se crearía la *Société pour la propagation et la réalisation de la théorie de Fourier*.

Con la llegada de Napoleón al gobierno, Considerant tuvo que marcharse al exilio llegando hasta Texas, en donde crearía la falange Réunion. Gracias a una amnistía pudo regresar a Francia y, con la llegada de la Comuna de París, se le vería tras las barricadas.

La crítica situacionista al ocio y al trabajo encuentra parte de sus bases en la sociología y la psicología industrial. En efecto, el sociólogo Elton Mayo, ya en el primer tercio del siglo pasado, afirmó que la progresiva radicalización de los proletarios en los centros de trabajo se debía a lo que él llamaba la "mente nocturna", es decir, al desarrollo de la vida fuera del trabajo por parte de los asalariados. Mayo señalaba que los obreros sentían una profunda atracción por todo aquello que fuera "juerga y sinrazón". Lógicamente, este sociólogo -que, por otra parte, no andaba muy desencaminado cuando explica, en parte, las razones del control sobre el ocio- consideraba que los trabajadores pertenecían a esa clase de personas incivilizadas y salvajes. La solución era, para una parte de esta escuela sociológica, la disciplina mental y el control rígido de los proletarios para evitar la "insatisfacción, las huelgas, los disturbios y la agitación". De este modo, un entorno y una ciudad que extendiera la filosofía de la fábrica, el acatamiento y la industrialización hacia todos los aspectos del tiempo libre, esto es, el imperio del orden férreo y la razón, serviría de educación para combatir esta "tara".

La herencia de la I.S. en torno al urbanismo unitario encontró su eco en heterogéneas propuestas por parte de grupos de arquitectos radicales como el caso de Archigram o Archizoom.

El primero de estos grupos, junto a las tesis situacionistas de reapropiación y transformación consciente del espacio, estaba muy

influido por la cultura pop (de hecho, surgen en medio de la década de los sesenta), así como por la cibernética. La ciudad, para este colectivo, era un elemento de separación y ruptura con el modelo burgués de vida y convivencia. Bajo estas premisas, crearon planes, nunca ejecutados, como el *Non-plan* o el *Non-city*, cuyas ideas fundamentales se traducían en que cualquier cosa que hubiera en la ciudad debía ser perecedera, fungible, rápidamente transformable, reafirmando la idea del carácter nómada de los hombres/pobladores. El punto de distanciamiento claro de Archigram, con respecto a la I.S., era su falta de propuestas para un modelo anticapitalista a un nivel más general y colectivo, dada su creencia en un futuro gobernado por la tecnología y el capitalismo avanzado.

Por otro lado, Archizoom (1966-1973) nació siguiendo la estela del anterior grupo de arquitectos y sosteniendo que no era preciso destruir la ciudad capitalista. Sus intervenciones intentaban denunciar el aislamiento al que el urbanismo había conducido a los seres humanos o, al menos, esta fue la idea motriz del proyecto *Los barrios paralelos* para la ciudad de Berlín en 1969. Numerosos y organizados muros cruzaban totalmente la ciudad cortándola en zonas y aumentando, de esta manera, el hermetismo de la ciudad. El proyecto jamás vio la luz.

Será el colectivo Anarchitectura, creado en 1973, uno de los más notorios ejemplos de una ruptura desde la arquitectura salvaje con el entorno, los espacios y las estructuras, aún sin que su influencia situacionista sea clara sobre un modelo de ciudad alternativo. Lo cierto es que el espíritu combativo de Gordon Matta-Clark (uno de sus principales activistas) le llevó a afirmar un deseo imperioso por transformar esa ciudad "cuya materia entera es arquitectura y en donde la propiedad lo impregna todo". Cuando menos, los anarquistas del hormigón, con Gordon Matta-Clark al frente (junto a Laurie Anderson, Richard Landry y varios más) defendieron un modelo de grupo de afinidad que, un año después, será protagonista del proyecto *Splitting* por parte de Clark. En la primavera de ese año, en la ciudad de Nueva York, Clark entró en una casa que iba a ser demolida debido a la reestructuración completa del barrio según los planes del ayuntamiento. Clark realizó grandes cortes en toda la casa dividiendola en dos partes, haciendo incluso que la estabilidad de ésta estuviera en peligro. El día de la inauguración algunos arquitectos protestaron por lo que consideraban una alteración artificial del natural proceso de ruina de un edificio, proceso éste que debía, según estos últimos, ser respetado. Clark es uno de esos personajes únicos, entrando clandestinamente en casas y edificios a punto de venirse abajo armado con su gran, potente e inseparable radial. Su personalísima deconstrucción rompía con la idea funcional de la arquitectura de los edificios teniendo, como referencia más antigua a su ideario, la destrucción de pabellones durante el siglo XVIII para ser destinados

Los disturbios en el Barrio Latino

a la meditación y la contemplación mística. Horace Solomon, coleccionista de arte y amigo de Clark, narró que en 1973 Clark se dirigió a éste comentándole que "necesitaba una casa para cortar a pedazos".

[La barbarie]

También fue significativa la experiencia emprendida por el grupo Socialismo o Barbarie (1948-1966), el cual se situaba en la órbita de la crítica al estalinismo, el tradicional sindicalismo y la vida cotidiana, con un gran protagonismo del papel a jugar por parte de la intelectualidad revolucionaria en el mismo proceso revolucionario. A pesar de las invitaciones por parte de la publicación en incorporar entre sus filas a algunos destacados situacionistas, éstos rechazaron generalmente tal oferta pero, no obstante, hubo puntos de encuentro, como el manifiesto por la revolución cultural firmado por Debord y Canjuers (pseudónimo de Daniel Blanchard, miembro de Socialismo o Barbarie) o la participación directa del mismo Debord en el grupo durante casi un año, algo que sorprendió a muchos.

Esta peculiar forma de competencia política en la escena de la política revolucionaria de vanguardia en Francia condujo a que, aunque tanto el boletín como los mismos situacionistas no dudaron en atacar al grupo, su máxima figura Debord colaborase con éstos activamente o escribiera y defendiera textos dirigidos a los miembros de Socialismo o Barbarie. Las razones pudieron girar en el papel brillante y valiente de muchas de las posturas defendidas por Socialismo o Barbarie durante la década de los cincuenta, siendo una auténtica plataforma de intelectuales de izquierdas (casi solitaria en el variado organigrama de los grupos franceses) que ya entonces venían pronosticando y haciendo un duro análisis de los nuevos retos a los que el movimiento revolucionario se enfrentaba. La fascinación de los miembros del grupo por las ideas de la I.S. y las personas que se escondían bajo esas siglas fue del todo formidable.

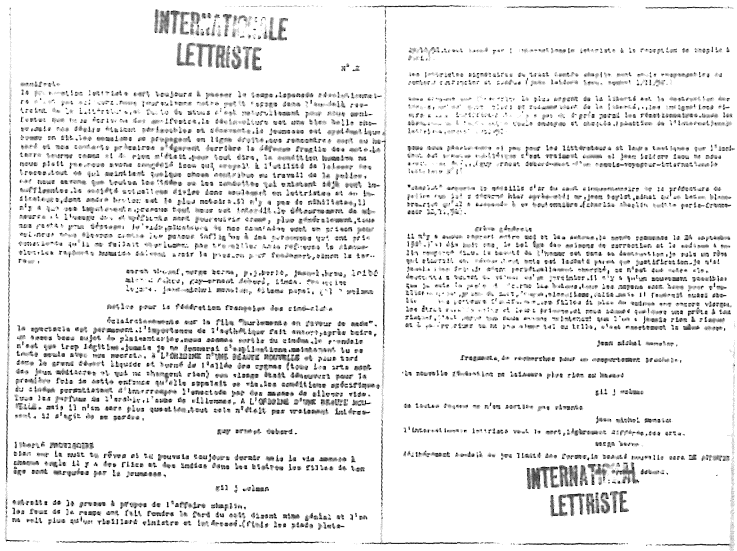
Ese encuentro entre Socialismo o Barbarie y la I.S. tuvo como raíz un sobre que un día a finales de los cincuenta llegó a la redacción de la revista. El paquete contenía uno de los primeros números de la revista de la I.S. Al ser abierto el paquete y aparecer las cuidadas tapas en color plata, así como descubrir en sus hojas la inusitada fuerza de un grupo de personas que se calificaban como el programa revolucionario de un tiempo que aún estaba por venir, Blanchard y otros se sintieron fascinados. La colaboración y el punto de encuentro, por lo tanto, fue responsabilidad de ambos grupos, traduciéndose en una inicial amistad que tenía en la política radical y la crítica a la cultura y el mundo esta-

linista sus armas más poderosas. Acontecimientos como el levantamiento popular y la instauración de los consejos obreros en Hungría tres años antes de estos encuentros y la afinidad de ambos grupos en el análisis de los acontecimientos, supusieron un botón de muestra de las potencialidades que ambos tenían.

Blanchard mantuvo, entonces, frecuentes paseos y comidas con Debord y, en una de estas ocasiones, en un restaurante de la calle Moufftard el 20 de julio de 1960, escribieron *Preliminares para una definición de la unidad de un programa revolucionario*. La visión de ambos es la de un mundo en donde la alienación había alcanzado todas las parcelas de la vida. Ya no sólo era el trabajo el que brutalizaba sino que, tras el ring de la fábrica, el mundo brindaba el elixir del ocio que justificaba, debilitaba y coartaba cualquier justificación de rechazo a la sociedad del espectáculo. Uniformidad pasa a ser, de este modo, la noción de un mundo que sólo entiende el lenguaje de la dominación. Deseos y aspiraciones que se creen propias y autónomas no son sino la expresión y verbalización de esa misma miseria. "La fábrica se reproduce en los momentos de ocio bajo la forma de signos (...), el mundo del consumo es en realidad el de la puesta en escena del espectáculo del todos para todos, es decir, de la división, del extrañamiento y de la no participación entre todos", dirán Canjeurs y Debord.

La autogestión, como vemos, se alza como la base de todo movimiento revolucionario moderno en el intento, por parte de los hombres, en construir su propia vida por ellos mismos y a través de ellos. Este tipo de afirmaciones: alienación de la vida cotidiana, dominación del consumo, etc, eran ya una auténtica ideología, la ideología existente.

El *detournement* o "desvío" ("el lenguaje fluido de la anti-ideología", según Debord) ya se encontraba en el dadaísmo y el surrealismo a través del ensamblaje de objetos o el collage. Isou y otros letristas crearon un nuevo tipo de cine basado en esta herramienta, que consistía en la utilización de fragmentos ya existentes de otras películas sobre las que, algunas veces, se grababan incluso símbolos a mano. Pero letristas y situacionistas fueron un paso más allá, comenzando a alterar sistemáticamente los mensajes publicitarios y de todo tipo que se plasmaban en la superexaltación de la sociedad espectacular manifestada en periódicos y revistas, a la vez que hacían un uso tendencioso y político de determinadas imágenes y palabras. Un mercado de objetos de segunda mano, por ejemplo, planteaba innumerables posibilidades para estas acciones. Asger Jorn así lo supo ver, adquiriendo decenas de mediocres cuadros que luego alteraba. Los situacionistas fueron los creadores de viñetas de cómics alteradas en los que personajes imposibles, extraídos frecuentemente de novelas negras, hablaban acerca de proletarios rebeldes y de jefes que estaban perdiendo el poder y se sentían terriblemente amena-


INTERNATIONALE
LETTRISTE

Boletín letrista "Potlatch"

zados (por ejemplo, el popular cómic *El regreso de la Columna Durruti*).

Si Dadá pretendió la destrucción completa del lenguaje, la I.S. verá en éste un instrumento de dominación, llamando a la destrucción del diccionario. Era el lenguaje el que trasladaba la voluntad del poder y sus órdenes y, por esta razón, la construcción de una nueva sociedad pasaba por otorgar otro significado a las palabras. En este orden de cosas, es donde se pueden situar las intenciones situacionistas en torno a la poesía y al plagio. Ante un "lenguaje heredado y domesticado" se propondrá la técnica del desvío o *detournement* que encontraba su precursor en Lautréamont o Rimbaud, ambos defensores del plagio. Lo que hizo la I.S. fue reinventar las ideas revolucionarias que, salvo las aportaciones de la Escuela Frankfurt, Lukacs, y otros, estaban durmiendo en un largo invierno desde hacía más de un siglo, así como reformular las acciones emprendidas por las vanguardias y el antiarte desde un proyecto revolucionario que tenía la cultura como base. El plagio se basaba, desde esta óptica, en que una vez que retomaba una determinada frase o idea de Hegel o Marx, el lector se enfrentaba a estos y buscaba su refutación o su complemento para que, de este modo, dialécticamente, las ideas viajaran en el tiempo sometiéndose al juicio del lector y haciéndose propias de cada uno, a su libre antojo. Eran los pasos necesarios para la construcción de un nuevo programa, una nueva organización, una nueva perspectiva, una nueva poesía que tenía como fin último acometer la inversión de la vida y el mundo. Marx tenía que ser

forzosamente "desviado por quienes siguen esta línea histórica, y no citado de forma imbécil por mil variedades de recuperadores (...)", concluyendo que "para salvar su pensamiento hay siempre que precisarlo, que corregirlo, que reformularlo a la luz de cien años de fortalecimiento de la alienación" (I.S. #10). Así, se recogía la tradición de subvertir el lenguaje, una práctica ejecutada por Lautréamont, Rimbaud, dadaísmo y surrealismo, pero aplicada ahora a un proyecto más amplio.

"Allí donde el poder separado reemplaza a la acción autónoma de las masas, allí por tanto donde la burocracia se apodera de la dirección de todos los aspectos de la vida social, ataca al lenguaje y reduce su poesía a la prosa vulgar de la información. Se apropia primitivamente del lenguaje, como de todo lo demás, y lo impone a las masas. El lenguaje entonces comunica sus mensajes y contiene sus pensamientos; es el soporte material de su ideología (...) Rechazamos toda autoridad, lingüística o de otro tipo".

Mustapha Khayati (I.S.)

En la I.S. se generó una de las primeras alusiones expresas a la práctica de la "guerrilla de la comunicación" (I.S. #11) -defendida hace unos años por experiencias como la de Luther Blisset-, al referirse a la necesidad de aplicar tácticas guerrilleras a los mass media y la alteración expresa, como hemos señalado, de tiras enteras de cómics a los que se les cambiaba el contenido de los bocadillos. Aún a pesar de que el pop art ya había experimentado con la utilización de viñetas de cómics, éstas eran aisladas y no reflejaban una tira de cómic desde el principio hasta el final. Los situacionistas recogieron una historia -expresada, generalmente, en los términos de una novela policiaca- con un comienzo y un final que, con frecuencia, reflejaba los deseos de emancipación del proletariado ante una patronal y sociedad burguesa atemorizadas por este empuje. El plagio que ya había sido defendido por Lautrémont cuando afirmó que "el plagio es necesario" encontró en surrealistas y, sobre todo, en los situacionistas, una bandera en su combate particular, luego practicada por punks, plagiaristas o neoistas.

Con frecuencia *Potlatch*, el boletín letrista, reflejaba sucesos que bien podrían no ser ciertos, pero que reflejan hasta qué punto las exclusiones y enfrentamientos podían pasar la barrera dialéctica, algo que ya había sido efectuado por algunas publicaciones dadaístas:

"La tarde del 13 de julio, en el café Bonaparte, de Germain-des-Pres, Mohamed Dahou (letrista) se encontró fortuitamente en presencia de Suisse Liardon, uno de los fundadores en octubre de 1954 del ex grupo suizo de la Internacional Letrista. Sin dilación, Dahou arrastró al provocador hasta la calle y empezó a zurrarle. Gritando inútilmente ante cientos de testigos que la responsabilidad

de los acontecimientos de noviembre de 1954 incumbía a no sé qué suizos ausentes, Liardon trató de salvarse huyendo. Mohamed Dahou se lanzó en su persecución, y lo hubiese cogido inevitablemente en la esquina del bulevar Germain si Liardon no se hubiese refugiado detrás de los policías que vigilaban por los alrededores la buena marcha de su fiesta nacional. Refugiado en la comisaría de la calle L´abbaye, donde intentó en vano que encarcelasen a Dahou, Liardon se negó abiertamente a salir por temor a otro mal encuentro. Puede que siga allí todavía, habiendo encontrado finalmente su camino y su vocación".

***Potlatch* #22**

No podemos llevarnos a engaños. La tirada de la revista de la I.S. fue limitada (entre 5.000 y 10.000 ejemplares aproximadamente), en una época en la que había mucha producción de revistas y folletos de izquierdas. Su notable repercusión se produjo por lo poderosas de sus tesis, por la actitud de los situacionistas -tan arrogante como atractiva- y, sobre todo, por preparar el terreno ideológico para los sucesos de mayo de 1968. Los letristas, por su parte, distribuyeron algunas copias de su boletín *Potlatch* aleatoriamente entre direcciones escogidas al azar en el listín telefónico. Otros ejemplos de la contracultura, como el caso de los yippies Abbie Hoffman y Jerry Rubin, también hicieron uso del listín telefónico pero para una finalidad bien distinta: incluyeron en los envíos paquetes de marihuana junto a una nota en la que advertía de que la tenencia de ésta era un delito penalizado por la ley. Jamás se ha sabido con certeza si detrás de esta acción estuvo el dinero del guitarrista Jimi Hendrix.

[No telefonear... escribir o presentarse]

La unificación de fuerzas en el marco de un proceso revolucionario amplio en el mundo de la política y la cultura llegó el 28 de julio de 1957 en un bar de Cosio d´Arroscia, con la fusión de la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (de Asger Jorn y Pinot-Gallizio, con quienes los letristas ya habían colaborado publicando un texto conjunto en el que se leía "El arte es el opio del pueblo", así como editaban el boletín *Eristica*) y el Comité Psicogeográfico de Londres, compuesto por su único miembro, Ralph Rumney. Así nació la Internacional Situacionista, poniéndose, desde ese mismo momento el boletín letrista *Potlatch* al servicio de los situacionistas, aunque finalmente desaparecerá para dejar paso al boletín *Internationale Situationniste*. En la nueva publicación se condensó el espíritu y contenido de la propuesta situacionista con la suma irreve-

rencia que suponía una llamada a unirse a esa revolución del tipo de la contenida en uno de sus números y que invitaba a

"CHICOS, CHICAS, CON APTITUDES PARA EL EXCESO Y EL JUEGO, SIN CONOCIMIENTOS ESPECIALES, INTELIGENTES O BELLOS, PODÉIS MARCHAR EN EL SENTIDO DE LA HISTORIA CON LOS SITUACIONISTAS. NO TELEFONEAR. ESCRIBIR O PRESENTARSE EN: 32 RUE DE LA MONTAGNE-GENEVIEVE, ARÍS 5º".

Este anuncio encontraba su predecesor en otro que los surrealistas habían lanzado a propósito de la apertura de su local en París dirigido por Artaud. En éste se anunciaba que "estamos en vísperas de una revolución de la que usted puede participar", a la vez que definía el espacio como un "romántico albergue para las ideas inclasificables y las rebeliones perseguidas". El escenario europeo y mundial requería, según los situacionistas, de un nuevo teatro de operaciones en el marco de la cultura radical.

El encuentro se inmortalizó en varias fotografías en donde se ve a los participantes de la reunión en el interior y alrededores de una casa rústica propiedad de Piero Simondo. Por el grupo letrista participaron el mismo Debord y su pareja Michele Bernstein. Alcohol, manifiestos y una actitud de claro desprecio hacia el arte experimental conducen a los pocos meses a las primeras expulsiones. Es en este instante cuando se provocó alguno de los escasos contactos que Debord mantiene con artistas ajenos a la I.S. En efecto, el pintor Yves Klein había conocido a los situacionistas durante la proyección de *Aullidos por Sade* cinco años antes, quedando sorprendido por la atmósfera opresiva en grado máximo transmitida en la película.

El documento fundacional de la I.S. llevaba el título de *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, comenzando con la siguiente frase: "Pensamos que hay que cambiar el mundo. Queremos el cambio más liberador posible de la sociedad y de la vida en la que nos hallamos. Sabemos que este cambio es posible mediante las acciones apropiadas", lo que constituía una clara declaración de intenciones. Para los situacionistas, la unión se efectúa ante lo que ellos consideran el hecho consumado de la decrepitud manifiesta de las vanguardias que rompieron con su tiempo en décadas anteriores y que aún se resistían a morir (caso del surrealismo), así como por la integración de buena parte de los radicalismos en el mundo moderno. El radicalismo de antaño, mantenían, ahora era copado por artistas que se movían en un plano netamente conservador y artístico. La nueva organización consumaba la ruptura con las ideas y actitud de los sectores menos revolucionarios que ya habían sido dejados atrás, como el caso de Isou...

Al igual que el dadaísmo, los situacionistas negaban la existencia del situación-*ismo* como una doctrina. Ellos -cuya media de edad en el momento de su fundación rondaba los treinta años- se habían embarcado en la apasionante cruzada de "transformar estos tiempos y no escribir para ellos". Pero... ¿era la Internacional Situacionista una forma de ideología política concentrada? En absoluto, los situacionistas estaban en contra de una doctrina férrea, se negaban a sí mismos como una ideología y se afirmaban, en cambio, como un movimiento integrado por individuos cuya procedencia era muy variada, es decir, un movimiento internacionalista que contenía algunas de las tesis más avanzadas del movimiento revolucionario. No existía dirección, aunque desde un comienzo fuera un hecho consumado el liderazgo de Guy Debord. Él será quién tendrá el mayor protagonismo, el que inmortalizó las ideas del grupo en su obra *La sociedad del espectáculo*, siendo él último miembro de la I.S. que sobrevivió a las interminables depuraciones y purgas internas de sus miembros impulsadas, casi siempre, por él mismo. Aún así, la idea de jerarquía era profundamente contraria a la I.S., planteándose la organización como "una conspiración de iguales, un estado mayor que no quiere tropas" (#8 I.S.). La I.S.

TAN SÓLO ORGANIZABA "EL DETONADOR"

para seguir siendo "un ejemplo antijerárquico de radicalización permanente" (Vaneigem). No existe, por lo tanto, "situacionismo" como tal, sino que los situacionistas estaban sentando las bases de una nueva sociedad, sociedad que, en el momento en que se hallaban, definían como "presituacionista". Tampoco existió la I.S. como "movimiento político", por lo que rechazaban categóricamente la posibilidad de que pudieran existir discípulos y otros que se autonombraran prosituacionistas, fenómeno que desde luego sucederá a partir del derrumbe de las secciones inglesas y americanas.

El golpe era aún más alto y, con una inusitada arrogancia en los métodos y en las acciones, se propusieron ser "la más alta expresión de la conciencia revolucionaria internacional" (I.S. #9). La participación en la organización era completa y absoluta, desmedida e inmensamente comprometedora.

"Sin embargo, no hay gesto tan radical que la ideología (es decir, la falsa conciencia del mundo) no trate de recuperarlo. Y de este peligro no está exento -ni tampoco lo pretende- 'La sociedad del espectáculo' de Guy Debord. Máxime cuando, rota la conspiración del silencio que rodeó a las actividades de la Internacional Situacionista desde su iniciación en 1957 al haber producido el movimiento práctico del mundo moderno una resonante verificación de su

tesis, los corifeos del espectáculo se ven obligados a convertirlas en nota. `La sociedad del espectáculo´ alimentó las discusiones de toda la ultraizquierda después de su aparición en 1967. Esta obra, que predijo mayo de 1968, es considerada por algunos como `El capital´ de la nueva generación"

Le Nouvel Observateur, noviembre de 1971

Con la creación de la I.S. en 1957 se intentó recuperar la idea que llevó a la convivencia entre artistas radicales y activistas de izquierda. En este sentido, la importancia del situacionista Asger Jorn (el único que siguió siendo calificado, incluso por Debord, como situacionista tras abandonar la I.S.) es capital, ya que de éste surge la idea de superar el fin que, en la década de los treinta, se produce en la tendencia a fusionar arte y política emancipadora. Ideas que, a menudo (como en las *Tesis de Hamburgo*), eran el resultado de horas de discusión en bares y cafés.

Pero... ¿qué estaba sucediendo en el mundo? El levantamiento popular que en 1956 se originó en Hungría supuso la retirada por parte de muchos izquierdistas del apoyo prestado a la Unión Soviética, ya que era inconcebible que un estado que se autoproclamaba como "socialista" pudiera reprimir de aquella forma y diera con los huesos en la cárcel a cientos de opositores. Este suceso, junto con la resistencia húngara y la instauración de Consejos Obreros, fue el germen de un futuro punto de encuentro entre la I.S. y Socialismo o Barbarie. Los escritores críticos -encarcelados en oscuras prisiones- saldrán del cautiverio gracias a una amnistía cuatro años después, pero su protesta organizada había ya arrancado a mediados de los cincuenta cuando se agrupaban en torno al Círculo Petofi. Al igual que en otros países, los estudiantes junto a los escritores e intelectuales fueron la punta de lanza del movimiento antiautoritario que buscó expulsar del poder a los estalinistas. El triunfante gobierno de Kadar estaba claramente adscrito a la órbita soviética, aunque tomando nota de la sublevación y el malestar popular generalizado optó por inclinarse hacia una política menos agresiva, dejando cierto margen de acción para los escritores progresistas. Su vecina Checoslovaquía iba a vivir también su mayo caliente en 1968 cuando los estudiantes se lanzan a la calle exigiendo un nuevo modelo social que rompiese con la tradición estalinista inaugurada cuando los comunistas toman el poder en la ciudad de Praga en 1948. Una lucha que fue reprimida duramente por los gobiernos de la órbita estaliniana del Pacto de Varsovia.

Situacionistas y letristas habían siempre adoptado una postura de claro antiestalinismo, así como habían advertido acerca de los peligros de esos llamados "estados obreros".

Resulta necesario, igualmente, afirmar que el antiguo dadaísta

y entonces convertido al comunismo, Tristan Tzara, viajó hasta Budapest para conocer de primera mano cuál era la realidad en dicho país y, de este modo, entró en contacto con el Círculo Petofi. Al regresar a Francia, Tzara manifestó que el grupo de intelectuales de Budapest era un espacio honesto que representaba el sentir de la inmensa mayoría de la población de Hungría, topándose, entonces, con la suma intransigencia del antiguo surrealista Louis Aragon quien, en calidad de redactor de *Les Lettres Francaises*, censuró las palabras de Tzara para evitar desacreditar al estalinismo.

Para la I.S., la falsificación del mundo actual era tan enorme y había alcanzado tales proporciones que todo se tornaba en una mera representación y, por lo tanto, "lo verdadero es un momento de lo falso". La vida considerada de este modo se transformaba en un gigantesco simulacro de momentos. La célebre frase procede de la realizada por Marx, quien afirmaba que "el mundo invertido es el mundo real". Ese egregio fraude alcanzaba no sólo a los hombres y mujeres, en cuanto que no detentaban los medios de producción y los enfrenta continuamente entre sí, sino que además se hallaban completamente alienados por un sucedáneo de vida que se mostraba como el único legítimo y válido. Llegados a este punto incluso la misma izquierda era tan sólo el proyecto de dominación sobre aquellos que deseaban dejar de perder, abandonar su condición de oprimidos. Los situacionistas atacaron sin vacilación alguna al capitalismo salvaje, al comunismo triunfante en los cincuenta y sesenta y, con la misma contundencia, al izquierdismo.

El trabajo era duro: había que hacer que "la adversidad se retraiga", y no bastaba con que un determinado proyecto revolucionario ofreciese un cierto número de ventajas o alivios sino que, por el contrario, había que hablar acerca de si esa revolución supondría acceder a la felicidad individual y colectiva en el terreno de las emociones, las pasiones y los deseos. Así, se comienza a analizar la inmensidad de la vida cotidiana, con todas sus complejidades.

El pensamiento de Marx se refleja en buena parte de los análisis acerca de la alienación de los hombres que realiza Debord y, si en *Comentarios a la sociedad del espectáculo* señaló que "los hombres se parecen más a su tiempo que a su padre", no nos podemos olvidar de las referencias en autores como Marx y Engels sobre el hecho de que los hombres ven en las ciudades su propio reflejo.

La popularidad de la I.S. fue creciendo, al menos en Francia, en donde eran conocidos como los instigadores de una nueva rebeldía que se oponía a muchas de las figuras consideradas intocables para la izquierda y la cultura, como André Breton. Si en la época letrista eran vistos como una especie de hooligans intelectualizados, ahora los situacionistas se situaban en el *avant-garde* del movimiento. A pesar de ello,

las ideas situacionistas deberán esperar a los últimos años de los sesenta para alcanzar una repercusión internacional y, en los primeros setenta, surgen grupos (tanto en Europa como en los Estados Unidos y Latinoamérica), tendencias y publicaciones, que recuperaban el espíritu de la I.S., o bien, editaban y traducían a numerosos idiomas sus obras y textos. Era la realización del temido fenómeno pro-situ.

La obra de la I.S. pretendió ser editada por la potente editorial Gallimard, sin que se materializase dicho acuerdo, relación ésta que concluye con cruces de descalificaciones que reflejaban el interés comercial de la editorial por hacerse con las obras del grupo de revolucionarios. No obstante, a pesar del epitafio de una carta enviada por la I.S. al editor que concluía diciendo "que te den por el culo, olvídanos", dos situacionistas vieron editadas sus obras por Gallimard.

Desde el comienzo de la gestación de la I.S., incluso mucho tiempo antes (desde la ruptura con Isou y los debates que generó), los situacionistas fueron objeto de agrias críticas, no sólo por parte de la derecha sino también por la derecha del izquierdismo, es decir, por todos aquellos que veían en la I.S. una amenaza para su estatus de vanguardia y de revolucionarismo moderno. Surrealistas, escindidos ex situacionistas, socialistas, críticos de arte progresistas, etc, todos tendrán una empresa común que será desacreditar o menospreciar la actividad situacionista. Y la I.S, bajo este panorama, devolvió la bofetada multiplicada por mil. No era extraño, entonces, que numerosas historias fueran inventadas acerca de disgustados situacionistas o que hechos que no tuvieron relevancia alguna en su dia fueran mitificados en grado extremo. Ellos, con la publicidad antisituacionista, consiguieron que tantos otros se preguntasen con avidez quiénes eran aquellos que generaban tanto ruido y cólera y, más temprano que tarde, se encontraban con textos o comentarios sobre las ideas que expresaba aquel grupo de "terroristas" de inusitada arrogancia. Fruto de esta actividad, desde Copenhague los calumniados dirán lo siguiente:

"Un fantasma atormenta el mundo: la Internacional Situacionista. Todos los poderes de la vieja cultura se han aliado para destruir a este fantasma o bien para hablar en su nombre, para que su impostura reintegre este problema en el confort del pasado (...) Una doble conclusión se desprende de estos hechos: la I.S. es reconocida a partir de ahora como un poder por todas las policías y por todos los falsificadores del libre pensamiento".

Pero, ¿qué fue la I.S. sino el intento más radical por devolver la poesía a la revolución? Para éstos, la poesía adquiría un nuevo significado y los poetas, entonces, pasan a ser los revolucionarios anarquistas

españoles o los marineros de Kronstadt. Barría el pasado de tal forma que negaba el significado que, hasta ese momento, había sido atribuído a la poesía. Era la época en que no se debían "escribir consignas poéticas, sino ejecutarlas" (#8 I.S.). Esta aportación, que fue uno de los pilares de lo que estamos tratando, fue recogida por el grupo Black Mask/Up Against the Wall, Motherfuckers! de Nueva York, que utilizó el eslogan

"POESÍA ES REVOLUCIÓN" (POETRY IS REVOLUTION)

e, imbuido por la estela situacionista, reflexionó en clave de poética terrorista sobre la forma en que había que construir un proyecto revolucionario, desde sus mismos orígenes hasta su conversión en grupo armado años más tarde. Esa reapropiación del lenguaje poético estaba llamada no sólo a proporcionar un nuevo punto de vista sobre el arte y la revolución, sino a hacer realidad lo que la I.S. había advertido, es decir, que había venido a "realizar el arte" (I.S. #9). No era simple casualidad esa domesticación del arte y de la izquierda, sino que respondía a la misma crisis devengada por el fracaso de la revolución rusa y del propio movimiento obrero organizado.

Para los situacionistas, la experiencia de la revolución española había sido admirable e intentaron expresar su solidaridad con la situación del país de distintas formas. Por un lado, en torno a los sesenta, la I.S estuvo en contacto con algunos anarquistas españoles a través de los cuales difundió clandestinamente tiras de cómics "desviados", así como se tradujeron alguno de sus textos al español. En uno de esos cómics, se podía ver la fotografía de una turista tendida en la playa afirmando que los mejores amantes eran los mineros asturianos, los cuales estaban en lucha. En París, algunos anarquistas que luego protagonizarán la resistencia armada anarquista en organizaciones como Defensa Interior (creada en Francia en los primeros sesenta) o, más tarde, en el Grupo Primero de Mayo, como el caso de Luis Andrés Edo, tuvieron contacto con los círculos situacionistas, con quienes compartían la radicalidad antiautoritaria y antiestalinista.

"Se produce en esa época, en toda Europa occidental, un síndrome trágico que alcanza a todos los sectores y clases de la sociedad: estalla la Guerra Fría, se teme una Tercera Guerra Mundial (y esta vez con armas atómicas). Ese síndrome paraliza, durante una década, toda la actividad política y sindical de los partidos y sindicatos clásicos (...). Toda la izquierda política y sindical, en Europa occidental, cae en el más profundo inmovilismo. Ese inmovilismo producirá una ola de fondo (una especia de `maremoto´) en todas las estructuras políticas y sindicales de la izquierda en Occidente: es el fenómeno de la disiden-

cia, protagonizado por la juventud, desde el movimiento cristiano hasta los comunista-marxistas, y también será alcanzado el discurso libertario, concretamente a través de la llamada `Internacional Situacionista".

Luis Andrés Edo, prólogo a la segunda edición de "El anarquismo español y la acción revolucionaria (1961-1974)" de Octavio Alberola y Ariane Gransac

Lo mismo sucedió con la lucha librada en Argelia, que contó con el decidido apoyo del pleno de la I.S., a propósito de la cual publican y hacen llegar de forma secreta a los revolucionarios argelinos su texto *La llamada a los revolucionarios*. El conflicto con Argelia, en forma de enfrentamiento armado, arrancaba en 1954 pasando los sectores militantes comunistas de una tímida simpatía (por el miedo a tener antipatías por parte de las familias de clase obrera cuyos hijos luchaban como soldados franceses) hacia los revolucionarios argelinos a un apoyo firme. El Partido Comunista Francés (PCF) llevaría a cabo una campaña exigiendo la negociación de "las bien fundadas reivindicaciones de libertad de los argelinos". Al hacerse pública la existencia de torturas contra los argelinos, la izquierda revolucionaria francesa se volcó con la causa de la independencia de Argelia. Los apoyos a favor de los argelinos llegaron de muchos espacios y no sólo, lógicamente, de la propia I.S. En efecto, Francis Jeanson, amigo de Sartre, formó una gran estructura clandestina para apoyar y proteger a la disidencia argelina en Francia y recabar dinero para el Frente de Liberación Nacional de Argelia. Este apoyo no estuvo exento de problemas legales, ya que era palpable la acusación de traición y sedición que planeaba sobre la izquierda a causa del apoyo a la resistencia argelina. Este sentimiento se tradujo en el secuestro de un número de la revista *Tiempos Modernos* con la consiguiente persecución sobre el equipo de redacción.

El acoso en el mundo de la cultura era insoportable. Esta situación produjo un manifiesto impulsado por los surrealistas franceses y firmado por 121 intelectuales entre los que estaban André Breton, Simone de Beauvoir, Henri Lefebvre, Daniel Guerin (quien promoverá incansablemente durante toda su vida la idea, según la cual, anarquismo y marxismo son "dos hermanos enfrentados"), Sartre y el mismo Guy Debord, entre otros. En el célebre texto se señalaba que "respetamos y consideramos justificada la negativa a tomar las armas contra el pueblo argelino, así como la conducta de los franceses que estiman que es su deber llevar ayuda y protección en nombre del pueblo francés a los argelinos oprimidos". La extrema derecha francesa, ante ello, atentó contra la sede del PCF en diversas ocasiones y hasta el mismo Sartre fue objeto de fallidos atentados. Del mismo modo, la actitud del estado francés hacia los firmantes fue, frecuentemente, de acoso y derribo. Esta

situación la viviría plenamente el surrealista Jean Mayoux, quién ya durante la Segunda Guerra Mundial había sido encarcelado al negarse a coger las armas. Mayoux perdió su puesto de funcionario acusado de traicionar los intereses del país al rubricar el polémico manifiesto.

La I.S. recuperó o, mejor dicho, redefinió el nuevo romanticismo revolucionario del siglo XIX como disidencia colectiva contra la sociedad burguesa, del cual son herederos, al igual que los anarquistas. En efecto, Baudelaire o Rimbaud son referencias continuas en ellos y, cuando en los momentos de la fundación de la I.S. Henri Lefebvre apuesta por un nuevo romanticismo que, sumando parte del desacuerdo de los antiguos románticos reinterpreta para profundizar en esa ruptura y esa crisis, los situacionistas se suman a esta idea y la complementan. Ellos se sitúan, por lo tanto, entre el pasado y el porvenir "viviendo intensamente nuestro tiempo, porque precisamente nos sentimos ya más allá" (Lefebvre), pero alejados totalmente de la idea con la que nacen las ideas leninistas; es decir, tomar el poder y hacerse con el Estado. Romanticismo y socialismo utópico, para Lefebvre, fueron fenómenos parejos desarrollados temporalmente de forma similar, en donde los románticos tomaron como base la utopía del futuro mundo socialista y comunitario para empezar ya a experimentar una fuerte rebelión del espíritu. Fue por esta razón por la que se convirtieron en visionarios. La revolución inacabada supuso el punto de partida para propagar una actitud de desprecio hacia la infelicidad de la vida burguesa.

Los situacionistas iniciaron así una carrera contrarreloj por apoderarse del mundo mismo a través de la utilización del lenguaje poético revolucionario concebido como una verdadera acción directa.

EL DESEO EN RUINAS (*Karen Eliot/Stewart Home*)

> 1. La totalidad de la vida post-moderna está mediatizada por una serie de abstracciones. La creatividad, el placer, la imaginación y el deseo tienen un papel que jugar en el mantenimiento del sistema capitalista.
>
> 2. Aquellos que no repiten los misterios establecidos se encuentran con que sus actividades e ideas las suprimen, tanto los medios de comunicación,

up against the wall

MOTHERFUCKER

Cartel reproducido y distribuido por los Motherfuckers (1968)

como los comisarios blandengues de las universidades, así como sus relaciones en la sociedad.

3. En el pasado, la vida estaba mediatizada por abstracciones tales como honradez, verdad, progreso y el mito de un futuro mejor. La creatividad, el placer, la imaginación y el deseo son un refinamiento posterior de este proceso. En la era postmoderna sirven para la misma función que el progreso sirvió en la época de la modernidad clásica (1909-1957).

4. La creatividad es un trabajo cosificado en provecho de una moral correcta: el nombre de la ética del trabajo tras su modernización. Para los que se oponen a cualquier clase de moralidad, la creatividad es tan alineante como un trabajo asalariado. Nosotros repetimos la leyenda de los anti-moralistas "Nunca Trabajes", y mantenemos que este planteamiento se adhiere al rechazo de la creatividad.

5. El placer es un método para ubicar la experiencia en una jerarquía de lo apetecible. Es una abstracción que niega el momento vivido y necesita una referencia en cuanto a la posibilidad de experiencias pasadas/futuras. Debemos rechazar todos estos sistemas de valores.

6. La imaginación es una abstracción que niega la experiencia concreta. Es el mecanismo central para la dominación de la imagen como el agente principal de la represión en nuestra aparatosa sociedad.

7. El deseo es el aplazamiento permanente de la realidad actual en favor de supuestas recompensas en un supuesto futuro.

8. Nosotros hacemos una llamada a un nihilismo activo para la destrucción de este mundo al que nos hemos referido y de todas sus abstracciones:

No más líderes.

No más expertos.

No más políticos

No más "la cultura" del pensamiento puede cambiarlo todo excepto unas cuantas cuentas corrientes.

El espectáculo ha acabado.

Los espectadores se van.

Es el momento de recoger sus abrigos e irse a casa.

Se vuelven...

...¡No más abrigos!

...¡No más casas!

ABOLICIÓN DEL PLACER

RECHAZO DE LA CREATIVIDAD

APLASTAMIENTO DE LA IMAGINACIÓN

EL DESEO EN RUINAS

EL PRESENTE ES ABSOLUTO

¡TODO AHORA!

Según la I.S. había que ir más allá de la filosofía, había que transformar radicalmente el mundo, es decir, una llamada a la acción sin paliativos mediante la realización de un proyecto revolucionario que impidiera reproducir nuevamente el viejo mundo. Se deberá, dirán, fundir y realizar la poesía. Estas ideas son las que predominan en toda la obra de la I.S. y que son representativas principalmente de su primera época (de 1957 a 1961), para algunos la más fecunda y rompedora.

La realización del arte pasaba, inexcusablemente, por su superación mediante una subversión absoluta de todos los aspectos de la vida, por lo que en última instancia y alcanzado ese fin, el arte debía desaparecer como tal. Es en este punto en donde se inscriben las numerosísimas expulsiones de miembros de la I.S. tildados de representar a la derecha artística. En realidad, se trató de depurar la organización de artistas que tan sólo pretendían reformular un nuevo arte moderno y separarlos de quienes apuntaban a una revolución absoluta y no fragmentada. Al menos esta fue la explicación dada cuando surgen las expulsiones.

El español Goytisolo, quien conoció a Debord y Bernstein, cuenta una curiosa anécdota que nos puede acercar al *modus operandi* situacionista. Cuando era amigo de éstos, pudo conocer ese París

alejado de las guías turísticas y los mapas oficiales, frecuentando los sucios bares de los suburbios en donde iba a parar el lumpen. En esos momentos, aún desconocida su obra como escritor, Debord lo aceptó pero, desde el mismo momento en que alcanzó cierta fama comercial, su viejo amigo lo rechazó y, un tiempo más tarde, al cruzarse con Debord por la calle, ambos ni tan siquiera se intercambian un mero saludo. El mismo Goytisolo era consciente de que, llegado al punto en que su obra cultural fuera captada por el mundo comercial, iba a contar con el descrédito de Debord y los situacionistas, para quienes será un fantasma desde entonces.

Así, arte y filosofía hablan un mismo lenguaje: el lenguaje que pretende invertir la vida y, ambos, debían ser realizados para, de este modo, ser superados. Ya no se trataba de actuar en la línea de los futuristas rusos o de los dadaístas alemanes haciendo uso del arte como forma de propaganda política, sino que el espectáculo había ya integrado y asimilado la rebeldía a través de un resucitado arte moderno e inofensivo. Aún así, consideraron la experiencia de militancia de los dadaístas berlineses como la última experiencia por superar el arte (I.S. #10), un análisis que coincide con el realizado por los Motherfuckers. La I.S. no participó, a diferencia de otros momentos históricos del arte de vanguardia, en uniones de artistas, asociaciones éstas que despreciaban profundamente puesto que rechazaban los mismos conceptos de "arte" y "artista" y, progresivamente, distintos miembros de la organización, que se autonombraban como artistas y que tenían reconocimiento social dentro del mundo del arte, acabarán siendo sistemáticamente expulsados. Este fue el caso de Asger Jorn o Ralph Rumney. La I.S. excedía con creces el marco de lo que se entiende como "artista", implicando su revolución cultural un extenso programa revolucionario que abarcaba el lenguaje, el urbanismo, la organización de los obreros y el arte. Algunos situacionistas lograban físicamente subsistir escribiendo libros (por su propio deseo e interés o para lograr fondos para la "causa"), robando o trabajando de forma muy precaria, cuando no escribían tediosos libros como una forma de lograr dinero para la I.S. (como en el caso de Bernstein).

Fue a partir de la década de los sesenta cuando la actividad situacionista disfrutó de mayor repercusión. Esta efervescencia se plasmó en dos textos fundamentales para comprender, no sólo qué era lo que los situacionistas exigían, sino también para entender la política moderna a partir de la simbiosis que se produce en torno a 1968. Estos textos fueron *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord y el *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, de Raoul Vaneigem. Sobre el primero se ha dicho ya demasiado. Tan sólo añadir que supuso un salto cualitativo en el análisis crítico del mundo, la mercancía y la posición que ocupa en este mapa el ser humano. Del texto, en los

ochenta, Debord actualizó sus análisis en un mundo que había cambiado sustancialmente pero en la dirección en que proféticamente había señalado. En esos *Comentarios a La Sociedad del Espectáculo* no habían alabanzas a la propia acción, sino una crítica feroz hacia los resultados conseguidos, hacia sus mismas expectativas, señalando que "las revueltas de 1968 (...) en ningún lugar derribaron la organización existente de la sociedad, de la que el espectáculo brota espontáneamente; de modo que éste ha continuado reforzándose por doquier, es decir, expandiéndose por los extremos hacia los lados, al mismo tiempo que aumentaba la densidad en el centro". El otro célebre e importante texto de Vaneigem refleja su lenguaje inconfundible y representa al romanticismo de corte situacionista.

Hasta aproximadamente 1961 la I.S. recogió los debates, discusiones e inquietudes sobre la función del arte según las tesis situacionistas pero, a partir de esa fecha, comenzó la fase en la que se sentaron las bases ideológicas que desembocarán en el gran protagonismo de los situacionistas y sus posturas revolucionarias en 1968. Este giro hacia la práctica de la política se aprecia en los textos que producen, los cuales serán cada vez más políticamente expresos. En estos momentos, aparecen con nitidez las referencias histórico-ideológicas que toman los situacionistas y que no son otras que el pensamiento de Marx, el anarquismo de la Primera Internacional, "malditos" como Rosa Luxemburgo, la revolución española o las experiencias de rebeldía contra el bolchevismo en la resistencia de Kronstadt. Un momento éste que coincide con la adhesión de Vaneigem a la I.S. tras sentirse ajeno a la actitud burocratizada de la lucha sindical en Bélgica.

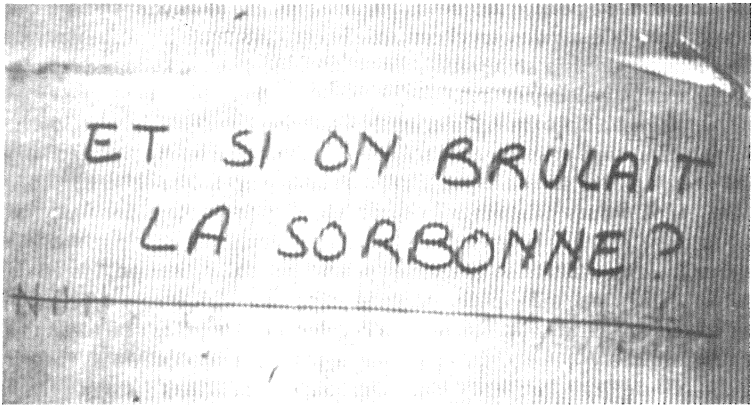
La lección de todo ello, de una izquierda revolucionaria que había pretendido incansablemente tomar los palacios, debía servir para recomponer un nuevo movimiento revolucionario. Es aquella parte de la historia que, en ciertos casos, había sido relegada y marginada como subpolítica por parte del mismo capitalismo y, en gran medida, por los estalinistas y socialdemócratas. Era, por lo tanto, un intento de

"REENCONTRAR LA HISTORIA PERDIDA"

y de "divulgar lo oculto" para que los situacionistas, bajo esta sinergia, se transformasen en "una fuerza práctica", algo que se reflejó en torno a 1968. Son los momentos en que Debord, Bernstein, Vaneigem y tantos otros optan por llevar el proyecto de la I.S. hasta sus últimas consecuencias, es decir, precipitar la ruptura con el mundo para alcanzar una nueva época de enfrentamiento. De este modo, la I.S. se proponía no volver a mirar al pasado, a analizar el porqué de los fracasos de la vanguardia, defendiéndose como el único proyecto revolucionario global existente en el momento.

Había que acelerar las condiciones de la manera más rápida y segura posible, haciéndose uso constantemente de la palabra "ahora". Ahora, decían, se trataba de realizar la filosofía, de llevarla al campo de los hechos y, es por eso, que tras formular las bases ideológicas el discurso se torna más militante y político.

[Los adoquines y la playa]



¿Y si quemamos la Sorbona?

Los sucesos se precipitan. Es el momento justamente anterior al movimiento de las ocupaciones de universidades y fábricas durante el mayo francés.

Un año antes, un grupo de seguidores universitarios prosituacionistas lograban el control del sindicato de estudiantes de la Universidad de Estrasburgo y, haciendo uso de sus fondos económicos, éstos son "expropiados" para la causa situacionista. De esta forma se editan miles de ejemplares del conocido texto *Sobre la miseria en el medio estudiantil* que será, a su vez, traducido y editado en decenas de países. Todo esto era el síntoma visible de lo que estaba a punto de suceder y que lleva a la paralización de un país y a que, en medio mundo, la nueva izquierda, los estudiantes sediciosos, los anarquistas, los negros y los hippies politizados pretendían invertir la historia en un momento en que, precisamente, esa historia se revelaba como ganadora y negaba cualquier esperanza de dar marcha atrás. Son los años en que numerosos jóvenes estudiantes y no estudiantes, dentro y fuera de la universidad, están absorbiendo los textos de Marx o Marcuse (como el libro *El hombre unidimensional* que ha pasado a la historia como uno de los textos

más influyentes en el moderno movimiento de protesta).

La fecha de 1968 exteriorizó el fracaso de una sociedad que había dejado insatisfechos y desarmados a sus ciudadanos y estos, entonces, se revolvieron contra ésta, extendiéndose la crisis en forma de insurrecciones y protestas generalizadas en distintos países del mundo. Esta acción no acabó ese año sino que sus dinámicas y lecciones salieron a la luz en lo sucesivo, materializándose en distintas protestas y movimientos de izquierda durante los setenta, como si se tratara de un incesante eco, de un gran estruendo. La fábrica Lip mantuvo este incendio.

En 1973, un grupo de antiguos agitadores del mayo francés influidos por las ideas situacionistas ingresan en una fábrica con el fin de politizar a sus trabajadores. El experimento se salda con una huelga salvaje en la fábrica de relojes Lip -que será recordada como un hito en la historia de las luchas obreras francesas- cuando se hace pública la intención por parte de la directiva de expulsar a centenares de trabajadores. Ante los futuros despidos, éstos deciden tomar la fábrica y echar a los empresarios bajo el lema "nosotros producimos, distribuimos y nos cobramos". Se crearon cajas de solidaridad, contando con el apoyo de buena parte de la izquierda, hasta que termina la experiencia.

Para los situacionistas, la rapidez de los acontecimientos, a pesar de que habían ido gestándose con meditaba perseverancia, parecían exigir otro discurso más marcadamente ortodoxo, operándose este cambio desde los primeros años sesenta. Parecía la materialización de lo inservible de la palabra que llevó al ruso Mayakovski a decantarse por "la palabra del camarada Mausser".

"Los estudiantes tienen la cabeza llena de teorías filosóficas, sociales, políticas y económicas mal digeridas. Incapaces de vencer la monotonía de su vida cotidiana, proclaman la pretensión vana, orgullosa e irrisoria de emitir juicios definitivos y soezmente injuriosos sobre sus colegas y sus profesores, sobre Dios, las religiones, el clero, los gobiernos y sistemas políticos y sociales de todo el mundo. Además, rechazando todo criterio moral y toda normativa legal, llegan incluso a predicar cínicamente el robo, la destrucción de los estudios, la supresión del trabajo, la subversión total y la revolución mundial proletaria irreversible para alcanzar el placer sin límites".

Declaraciones de un juez en torno al proceso judicial contra la asociación de estudiantes que editó el texto situacionista

Por eso, cuando en el verano de 1966 varios jóvenes estudiantes extremistas y simpatizantes de las ideas situacionistas se reunieron con algunos miembros de la I.S., éstos últimos les propusieron editar un texto de crítica y discusión sobre el estudiantado y sus formas de romper la alienación. La propuesta fue recibida con entusiasmo. Los

situacionistas se pusieron en marcha y, finalmente, la casi totalidad del texto es escrito por el situacionista Mustapha Khayati. El texto final titulado *Sobre la miseria del medio estudiantil* (*De la misére en milieu etudiant*) será una bomba en la apertura del curso universitario, imprimiéndose 20.000 folletos. Rápidamente fue traducido y editado en Italia e Inglaterra y, finalmente, la convulsa Universidad de Berkeley imprimió una gran tirada del texto. Además, en la Universidad de Estrasburgo el núcleo de estudiantes situacionistas difundió distintos textos y cómics de la I.S., como el cómic desviado *El retorno de la columna Durruti* que expresaba la idea defendida por el futurismo con su rechazo "a los viejos y a los curas" pero, en el caso del cómic, los viejos eran las anquilosadas maquinarias burocráticas y, los curas, los desbordados izquierdistas. Los textos llegaron a manos de buena parte de los mismos izquierdistas y profesorado.

Ante el cariz que estaban tomando las cosas (la prensa denunciaba el complot situacionista por hacerse con el sindicato de estudiantes), el propio sindicato de estudiantes afirmó que no pertenecía formalmente a la I.S. pero que se hacía eco de sus posturas, declarándose completamente solidario con las tesis situacionistas.

La idea general de la I.S. era la de que los estudiantes, una vez hubieran agitado la Universidad y su crítica hubiera superado las fronteras de las aulas, deberían unirse con la clase trabajadora y reclamar la supresión del trabajo, así como el fin de la alienación. Difícilmente podemos encontrar un texto que haya despertado mayores reacciones que el folleto de Khayati, un texto que exponía el deseo de que "las ideas vuelvan a ser peligrosas" (I.S. #11).

La fuerza de la I.S. resultó amplificada por su estrecha colaboración en el grupo conocido como *Enrages* (furiosos), con quienes se plantearon los siguientes fines: la ocupación de las fábricas, la constitución de consejos de trabajadores, la crítica de la alienación bajo todas sus formas, el cierre definitivo de la Universidad, bajo las consignas de "Todo el poder a los consejos",

"ABOLICIÓN DE LA SOCIEDAD DE CLASES"

o "Contra el espectáculo y el fetichismo de la mercancía". La misma creación de los Enrages evoca su carácter profundamente antiautoritario, toda vez que el grupo se creó cuando los jóvenes se organizaron para evitar la presencia de la policía en el campus de la Universidad de Nanterre, sacando fotos a los agentes secretos y colocándose éstas en las paredes del recinto universitario. Su afinidad con las ideas de la I.S. era innegable, pero funcionaron como un grupo autónomo no perteneciente como tal a la I.S.

Muy cerca de la Universidad de la Sorbona ocupada se reunía

el Comité para el Mantenimiento de las Ocupaciones (CMDO), en donde participan de lleno los situacionistas bajo la bandera roja y negra y según el espíritu de los Consejos Obreros. El 30 de mayo el CMDO emite un comunicado titulado "A todos los trabajadores". En el texto comienza a hablarse de una revuelta a escala internacional contra la alienación. En estos momentos la I.S. había sido nutrida de nuevos miembros muy jóvenes como René Riesel o René Vienet, de distinto estilo y procedencia que Debord, Vaneigem o Bernstein. Este nuevo frente, menos intelectual y de menor formación política, en conexión directa con las formas que ya habían mostrado los situacionistas ingleses, colocó a la organización ante un nuevo reto en medio de una escena contracultural en la que el rock and roll o el uso de drogas eran algo habitual. Hasta entonces, Debord consideraba este tipo de propuestas como propias del mismo sistema espectacular infravalorando, por ejemplo, cualquier potencial revolucionario en las bandas de rock and roll. Esta nueva fase, de la que también partirá Gianfranco Sanguinetti (el último miembro de la I.S. sin contar a Debord), unida a la posterior derrota del mayo francés, fueron parte de las causas de la implosión situacionista y su posterior declive.

En la apertura del curso académico de 1966 un grupo de estudiantes lanzó tomates al profesor de cibernética Moles. Esta tímida acción poco podía hacer imaginar la tempestad que se avecinaba.

La cronología habla por sí sola: de octubre de 1967 a septiembre de 1969 no se publicó ningún número de la revista *Internacional Situacionista*. ¿Dónde estaban los situacionistas? Al poco de los escándalos de Estrasburgo, París volvía a humear, el pavimento del Barrio Latino se levantaba y, entonces, apareció la playa. París y su mayo fueron la materialización de un gran descontento que estuvo a punto de derrotar al gobierno en una huelga salvaje de proporciones fantásticas que no muchos sociólogos e historiadores pudieron advertir. Grupos de Enrages y anarquistas/troskistas miembros del llamado Movimiento del 22 de marzo (en donde militaba Daniel Cohn Bendit, quien también colaboraba en la revista *Noir et Rouge*) interrumpieron constantemente, durante los primeros meses de 1968, los distintos cursos, logrando una gran fuerza en la Universidad de Nanterre. La universidad se cierra y el 3 de mayo los estudiantes toman el Barrio Latino. Junto a los obreros, se producen fuertes choques con la policía que se vió, con frecuencia, rebasada por la gran cantidad de barricadas (más de sesenta) y el conocimiento que del barrio tenían los jóvenes. Las discusiones en la calle se sucedían. Jóvenes y ancianos, obreros y estudiantes, negros y blancos, todos se reunían en interminables corrillos atentos a la radio.

"A principios de 1968, al tratar sobre teoría situacionista, un crítico evocaba burlándose "un pequeño resplandor que se propaga vagamente de Copenhague a New York". El pequeño resplandor, ¡ay!, se convirtió ese año en un incendio

que se levantó en todas las ciudadelas del viejo mundo. Los situacionistas han producido la teoría del movimiento subterráneo que fermenta la época moderna. Mientras los pseudoherederos del marxismo olvidaban lo negativo en un mundo cuajado de positividad y empeñaban la dialéctica en casa del anticuario, los situacionistas anunciaban el retorno de lo negativo y dirimían la realidad de esa dialéctica, en la que reencontraban el lenguaje, "el estilo insurreccional" de Debord".

Les Temps Modernes, junio de 1971

Los sucesos de mayo de 1968 en realidad habían comenzado un año antes, justo cuando el 22 de marzo de 1967 un grupo de estudiantes anarquistas de la Universidad de Nanterre ocupó una parte de la Universidad. La crisis y el divorcio entre el gobierno e instituciones en Francia era ya una realidad cuando el Ministro de la Juventud y el Deporte fue abucheado durante una conferencia tras haber mantenido unas acaloradas palabras con Daniel Cohn-Bendit, estudiante de sociología que será una de las cabezas visibles del radicalismo de corte anarquista. Bendit será detenido, interrogado y puesto en libertad acusado de distribuir octavillas en donde se enseñaba la fabricación de un cóctel molotov. Esta práctica de las ocupaciones se volvió a repetir en abril de 1968 en protesta por las detenciones de estudiantes bajo el pretexto de haber atacado con cócteles y explosivos intereses americanos en París. Decenas de cristales aparecen rotos una mañana como gesto de ira contra la intervención estadounidense en Vietnam. Eran los años en que un buen número de grupos y organizaciones clandestinas estaban realizando numerosas acciones de "propaganda por los hechos" para denunciar la política exterior estadounidense o, como en el caso del Grupo Primero de Mayo español, intentar amplificar internacionalmente el hecho de que en el estado español hubiera aún una dictadura. Mientras, en Alemania la prensa aliada con el gobierno había creado un clima de persecución hacia el movimiento estudiantil más combativo. Uno de sus líderes, el discípulo de Marcuse, Rudi Dutschke, sufrió un intento de asesinato a cargo de la ultraderecha. La reacción del movimiento antifascista es notable y las sedes de los principales periódicos son atacadas en medio de violentas protestas. Europa parecía arder y París era el epicentro de ese incendio.

Las asambleas se celebran en cada barrio, incluso en el famoso Teatro Odeón, que cae en manos de los estudiantes. El gobierno, desconcertado por la inusitada fuerza de los estudiantes y obreros, retira a la policía e intenta crear una ficción de normalidad con la apertura de las aulas, pero éstas quedan completamente vacías. Ya no se trata de la enseñanza, era todo o nada, la revolución o la rendición. A partir del 16 de mayo, numerosas fábricas se declaran en huelga. La universidad de

la Sorbona es tomada y los estudiantes abren sus locales para los trabajadores, mientras que las organizaciones estalinistas se ven relegadas a un segundo plano ante el protagonismo de situacionistas, *enrages*, miembros del Movimiento 22 de Marzo y asambleas de estudiantes y trabajadores. A finales de mes se consideró seriamente la posibilidad de la caída del gobierno de De Gaulle. Un gobierno que aludía a pandillas de amantes de la destrucción deambulando por las calles sin ningún freno. No obstante, a las 16:30 horas del 30 de mayo, De Gaulle, en un mensaje televisado a todo el país, señaló que "he decidido permanecer en mi puesto", lo que demostraba hasta dónde habían llegado los hechos y el vacío de poder que la violencia en la calle y la acción conjunta de los activistas habían generado, llegando a paralizar un país de casi cincuenta millones de habitantes y plantear seriamente la idea de dimisión de la cabeza visible del gobierno.

"No reivindicaremos nada, no pediremos nada, tomaremos, ocuparemos"
(Pintada situacionista en la Sorbona, mayo de 1968)

El Partido Comunista y la mayor parte de las organizaciones de la órbita soviética vieron con recelo las acciones en las calles, ahora que habían perdido credibilidad al no ponerse, desde el comienzo, del lado de trabajadores y estudiantes. Finalmente, el movimiento de las ocupaciones fue decayendo y la burguesía de Europa, que en esos momentos miraba con sorpresa los sucesos de Francia, comienza a respirar con mayor tranquilidad.

Las reflexiones de la I.S. en torno a los sucesos no están exentas de autocrítica. Una de éstas fue el no haberse creado en las fábricas un gran movimiento consejista que expulsase a la burocracia estalinista y sindical y organizase la autodefensa ya que, dirán, el fin último era la colectivización de los medios de producción y la autogestión generalizada, es decir, el comunismo libertario.

¿Cuál fue realmente la influencia y alcance que tuvieron las tesis situacionistas en los sucesos del mayo francés? Aunque algunos autores (como Stewart Home y su claro antisituacionismo debordiano) resuelvan esta pregunta con el resultado de aplicar las matemáticas a los hechos, es decir, valorando como único elemento la cifra numérica del grupo central de la I.S. (unas pocas decenas), la verdad dista mucho de ser explicada bajo esta operación de maquillaje y puede ser objetivamente refutada con, por ejemplo, tan sólo contemplar los millares de lemas y frases que aparecen espontáneamente en los muros de París, así como en las fábricas y las universidades. Se trataba de frases extraídas de panfletos situacionistas o de surrealistas como André Breton y que reflejan la línea ideológica que la acción de estudiantes y trabajadores

imprimieron al mayo francés y ello aún a pesar de que Daniel Cohn Bendit prácticamente omita a enrages y situacionistas en sus parciales análisis sobre los hechos. Y también no podemos obviar que inmediatamente a los hechos del mayo francés se crearon decenas de grupos de inspiración situacionista en distintas ciudades francesas y a lo largo y ancho del planeta en países como Estados Unidos, Italia o Inglaterra. Resulta innegable que ese "estilo insurreccional" de los estudiantes fue, en su mayor parte, herencia directa de la penetración y difusión de las ideas y eslóganes situacionistas.

Disturbios en Watts. Situacionistas y motherfuckers coinciden al afirmar el surgimiento de un "nuevo proletariado"

La crisis de mayo fue específicamente tratada por el situacionista René Vienet en su libro *Enrages y situacionistas en el movimiento de ocupaciones*, publicado por Gallimard al poco de concluir la lucha. Viénet había comenzado a investigar con la técnica del *detournement* en pequeños films autoproducidos por él mismo. En concreto, a comienzos de la década de los setenta Vienet logró exhibir en el Barrio Latino una mala película de karate a la que le había cambiado los diálogos para sustituirlos por textos contenidos en el último número de la revista de la I.S. Su título era "¿Puede la dialéctica romper ladrillos?" y el resultado fue sorprendente y muy cómico. Más tarde, como estudiante de chino en la Sorbona, inició la traducción de *La sociedad del espectáculo* a este idioma, una traducción que, por otro lado, Debord no verá con

buenos ojos.

Efectivamente, el mayo francés no logró su fin último: la construcción de una nueva sociedad pero, sin lugar a dudas, condujo a una nueva tensión y a reavivar el fantasma de la lucha de clases cuando, justamente, el capitalismo se encontraba fortalecido y la propaganda alentaba a que, sobre todo los jóvenes, participasen de un mundo y una vida ordenados espectacularmente. Bajo este marco, el mayo francés colocó en guardia a quienes pronosticaban, durante la década de los cincuenta, el fin de las ideologías. Con su derrota, el imaginario de la izquierda y su mismo discurso adquieren nuevas formas que, en los años sucesivos, se diseminarán por todo el espectro del movimiento antiautoritario. Tras el derrumbe del movimiento sesentayochista pareció extenderse la desconfianza hacia lo que había sido aquél nuevo romanticismo revolucionario. Otras prácticas cobraron cada vez mayor fuerza y, entre éstas, la agitación armada se presentó como una de las principales.

[La delincuencia al plano de las ideas: el terror poético se extiende]

En la literatura situacionista fueron frecuentes las referencias a los *blousons noirs* franceses como ejemplo casero de formas de protodelincuencia adolescente. No obstante, el fenómeno de la delincuencia entre los sectores más jóvenes de la sociedad no apareció por arte de magia en los últimos años de la década de los cincuenta.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes habían protagonizado la visualización de la escasez y las reestricciones de tipo material. En este orden de cosas era normal, casi predecible, que la vida en las ciudades europeas viviera, con frecuencia, episodios de delincuencia. Lo que sí supuso una mayúscula sorpresa para la sociedad fue el surgimiento de grupos y bandas juveniles que expresaban su hastío a través de la violencia y la pequeña delincuencia, integrando la identidad grupal a través de unos determinados rasgos propios (edad, vestimenta, etc). De este modo, en torno a 1955 surgieron las primeras bandas juveniles, como los *Halbstarken-kravalle* de Berlín-oeste, que fueron, incluso, antecesores de los famosos *teddy boys* ingleses.

"DOC.- Vuestras peleas han convertido este mundo en un lugar sucio.
LOS CHICOS.- Pero así lo hemos encontrado"
West Side Story

Este diálogo ejemplifica perfectamente lo que estaba sucediendo. En Inglaterra, durante el viernes y sábado de Pentecostés en 1964, cientos de *mods* y *rockers* atestaron las playas de Brighton y otras ciudades en una extraña comunión con los veraneantes. Ellos eran aquellos a los que la sociedad tildaba de salvajes y gamberros y que hizo que el periódico *The Guardian* afirmara que "todos saben lo que pasó, pero nadie supo por qué". *Mods* y *rockers*, armados con cadenas o palos, se enfrentaron con enorme violencia por toda la playa, causando pánico entre los que iban, simplemente, a tomarse un baño. *The Times* escribió, a propósito de los incidentes, que "esos desarrapados, de pelo largo y sucio, espiritualmente inestables y que no son más que unos vagabundos, parecen Césares de marioneta que se comportan como ratas y aparecen en manadas". Pero ni los *mods* ni los *rockers* lucían el pelo largo que, más tarde, si harán los hippies, sino que se trataba de aquello que estaba en el subsconciente colectivo acerca de hordas de maleantes y marginados que atacaban los valores ingleses y a sus pacíficos ciudadanos. Nadie comprendía lo que estaba sucediendo. El componente de clase entre *mods* y *rockers* era evidente. Mientras que la mayoría de los *rockers* pertenecían a la clase trabajadora o descendían de familias pobres, los *mods* tenían un aspecto límpio, trabajaban en oficinas o iban a la escuela.

Europa se despertaba con la noticia de decenas de jóvenes suecos que habían arrasado los escaparates y las lunas de las zonas comerciales. Era la noche de fin de año de 1957 cuando varios miles de jóvenes inundaron Estocolmo destrozando escaparates, coches y, cuando hizo su aparición la policía, lanzaron contra ésta toda clase de objetos y hasta cohetes que lograron espantar a los caballos sobre los que iban montados. El estupor de los adultos era enorme, por cuanto consideraban que el proyecto social debía satisfacer las ansias de sus hijos, pero la realidad fue por un camino bien distinto. Hasta los mismos rusos, bajo la férrea mano del estalinismo, conocieron la existencia de los *Stiliagui* (estilistas) que irrumpen con violencia en algunas ciudades. Los *Stiliagui* eran amantes del jazz y la cultura occidental y exhibían cierta apariencia *teddy boy*. Rápidamente fueron tildados como excéntricos y locos por la misma prensa y rechazados por completo por los comunistas, que veían en su inclinación cultural proveniente de occidente una amenaza para el estalinismo. El estado encontró el pretexto legal perfecto cuando varias decenas de estos fueron detenidos acusados de comerciar en el mercado negro al intentar comprar discos, intercambiarlos o hacerse con aparatos de música. En este país, al mismo tiempo surgen también los llamados *Nibonichi*, que fueron exorcizados bajo la acusación de nihilismo. "nibonichismo" fue sinónimo de resistencia a la vida bajo el estalinismo, lo que constituyó uno de los

primeros grupos contra el régimen soviético en el terreno cultural de la posguerra. Una novela publicada en 1964 por Vasili Aksiónov y titulada *Billete para las estrellas* ejemplifica con bastante exactitud el sentido de la vida y el mundo que les había tocado vivir a los *Nibonichi*. En un pasaje de la obra se hace un firme llamamiento a "seguir bailando. Este mundo os pertenece. Los hombres barbudos no levantarán sus espadas contra vosotros. Nosotros lo garantizamos". Exacto o no con la realidad de la represión, lo cierto es que su advertencia acerca de los "hombres barbudos" era una referencia a la policía política estalinista. Cuando los rusos conocieron historias acerca de la violencia de los *teddy boys* nunca imaginaron que estos actos pudieran producirse también de forma similar en su propio país, un lugar libre de la televisión y de las prácticas occidentales.

A finales de los cincuenta, prácticamente no había ningún país europeo que se salvase de ver sus noticias copadas por titulares acerca de bandas juveniles que sembraban el miedo. El rechazo era, sin lugar a dudas, una respuesta política -aunque sus protagonistas tuvieran una vaga sensación del resultado y de la causa de sus actos- al modo de vida existente en las ciudades triunfantes tras el gran horror bélico.

Bandas de adolescentes, algunos de ellos menores de quince años, estaban siendo imbuidos, en muchos casos, por el nuevo estilo callejero: el rock and roll. El principal rasgo característico de estas bandas era su homogeneidad generacional, sin presencia adulta alguna en su interior y bajo el criterio de considerar a la juventud misma y la adolescencia como un cuerpo propio. Los jóvenes, hasta entonces, no habían sido objeto de campañas de ocio (música, ropa, etc) dirigidas exclusivamente hacia ellos. El rock and roll y la cultura pop fueron la expresión de una cultura dedicada a los jóvenes que hizo que, por vez primera, se considerasen protagonistas de su tiempo. Pronto, los periódicos comenzaron a referirse a las bandas juveniles como el resultado de una sociedad enferma. Al igual que los románticos un siglo antes, ahora los jóvenes vándalos eran los enfermos propios de una epidemia, aquellos que había que aislar y que, como el protagonista del film *Los 400 golpes*, debían ser reeducados en centros coercitivos para precoces delincuentes. Aún a pesar de una terapia a base de golpes, los adultos admitieron esta respuesta social escandalizados por la violencia. Simplemente miraron hacia otro lado esperando que la represión solucionase el problema.

Los *blousons noirs* (chaquetas negras) vivían en los suburbios de París y pertenecían a un ambiente netamente proletario o de familias de clase media venidas a menos. También provenían de familias con, generalmente, problemas afectivos. El *blouson noir* se había adentrado en la pequeña delincuencia no como una necesidad vital por la supervivencia, sino como forma de experimentar fuerza en el grupo y como

respuesta a la atracción que sentía por el mundo marginal. Con una indumentaria compuesta por vaqueros y chaquetas negras llegaron incluso, algunos de ellos, a traficar con armas para el Frente de Liberación Nacional de Argelia, aunque éste fuera un caso muy aislado. El mismo adjetivo de *blousson noir* fue usado, en primer lugar, por los medios de comunicación para referirse a todo aquel joven que era detenido robando en un supermercado, destrozando un escaparate o vagabundeando; es decir, primero los jóvenes fueron estigmatizados como tales para entrar, de este modo, dentro de un fenómeno que estaba implantándose en todos los alrededores de París. Hemos de advertir de que los *bloussons noirs* irrumpen en los diarios justo en el momento de la fundación de la Internacional Situacionista (1957).

"LA CULPA ES DE LOS PADRES. LA CULPA ES DE LA SOCIEDAD",

comenta Fab, un joven *blousson noir* (cuyo testimonio fue recogido en el libro de Jean Monod "Los Barjots", publicado por Seix Barral, 1971). "Estamos podridos, hay que reconocerlo. Pero la sociedad está más podrida que nosotros. Por eso hay tantos gamberros", continúa Fab. El sentimiento de un Estado que no reemplazaba en absoluto a unos padres ausentes en tantos casos, supuso el considerar que los jóvenes habían sido dejados a un lado, excluidos de un proyecto social que se encaminaba, decían, hacia el bienestar y la felicidad colectiva. No, los *bloussons noirs* no estaban equivocados.

En este tránsito por la pequeña delincuencia, los *bloussons noirs* se fueron especializando al entrar en contacto con individuos mayores de edad que, al igual que ellos, pasaban algún tiempo entre rejas. Así, de este modo, comenzaron a dejar de realizar pequeños atracos para dedicarse a actividades ilegales más lucrativas.

Algunas noticias, como el asesinato de un hombre que fue acuchillado, se atribuyó a dos *bloussons noirs* quienes no conseguían explicar a la policía la razón del crimen. Para el *blousson noir*, acostumbrado en muchos casos a prostituirse a cambio de dinero -puesto que ésta era una forma de obtener dinero más rápida e invisible-, el fin era el adquirir fetiches, inalcanzables productos que la sociedad de mercado ponía ante sus ojos. Había que tomar, arrebatar, hacer suyo y había que hacerlo ahora. La homosexualidad, es necesario señalarlo, no era para el *blousson noir* una actividad que fuera menospreciada por el grupo. Por supuesto que eran continuas las referencias a la homosexualidad como una actitud ante la vida negativa (y siempre execrable), pero para ellos era más indigno ser un delator ante la policía, un chivato o un snob. El snob era el "homosexual" que se hacía pasar por nuevo rico, el adolescente que quería coquetear con los estudiantes, los ricos o los modernos. Así, el *blouson noir* sentía un fuerte componente de clase.

No obstante, a comienzos de los sesenta los tiempos habían cambiado. Ya no había grandes bandas. Era lógico: muchos *blousons noirs* se convirtieron en gángsters (la imagen que les fascinaba propia de chicos mayores que ellos), dilapidando su vida en años de reformatorios y luego cárceles o, simplemente, a muchos se les pasó la moda de integrarse en una banda, para interesarse por el rock and roll, la cultura de los clubs o la generación *beat*.

Cuando irrumpe el rock and roll, importado desde los Estados Unidos por bandas como los Rolling Stones, muchos jóvenes de París y sus suburbios sucumben ante la nueva energía y rebeldía. A ello, por supuesto, contribuyeron películas como *¡Salvaje!* ó *Rebelde sin causa*, que potenciaban la imagen de chicos duros, fríos, sin apenas sueños dentro de un proyecto social, el de sus mayores, más amplio. Se defendía el uso mediato de los objetos, la vida fugaz (la carretera y las motos) y la infinita vanidad. Ante todo era un serio aviso para el mundo de los adultos: esta cultura no pertenecía a ellos y era exclusivamente de los jóvenes. El joven, como el *teddy boy*, era un cruzado en busca de la pócima definitiva que le permitiera serlo toda la vida. Por eso, las subculturas juveniles de los sesenta que se reafirmaban en la potencia juvenil eran opuestas al lumpen del que surgieron los *blousons noirs*. Éstos, aún a pesar de unirse bajo un mismo intervalo de edad, no exhibían su juventud como un trofeo o como un desafío, sino como una necesidad. Desarrollaban lazos de empatía con otros jóvenes como ellos al ser atrapados en la maquinaria policial, pero no oponían su estilo de vida al resto.

A diferencia de los *beatniks*, el *blousson noir* era de origen proletario y su forma de ver el mundo era radicalmente antiburguesa, una actitud escenificada en actos de vandalismo y combates entre bandas. El *beatnik* surge mayoritariamente de un ambiente culto y burgués e ideológicamente se declaraba contrario a la civilización industrial. A los *beatniks* les unía el uso y experimentación con las drogas y el proselitismo de la escasez antimaterial. Si el *blousson noir* había surgido en sectores sociales de entre 14 a 18 años, el *beatnik* no tenía un margen de edad claro, pudiéndose ser *beatnik* pasada la treintena.

Para los situacionistas, el hecho de las efímeras explosiones de vandalismo juvenil no eran sino el resultado producido por la sociedad espectacular sobre la población, por su metodos de propaganda y la escasez. La obsesión y el impulso imparable por obtener televisores, coches o ropa convertían a las bandas juveniles en el incesante hedor a huevos podridos, al golpe producido por el visionado de vagabundos arrastrando su miseria entre los grandes edificios. La violencia propagada desde los suburbios hasta el centro de las ciudades puso de manifiesto, en última instancia, un conflicto estructural amplísimo entre poseedores y desposeídos, ante el que cada una de las partes expresaba

con sus respuestas (apropiación de bienes materiales = represión penal y policial) sus mismos antagonismos, aún a pesar de que, en el fondo, no existiera un impulso radical por desear cambiar la sociedad. La misma existencia del delito era una razón de peso para recordar, diaria e incansablemente, que las instituciones y el gobierno caminaban hacia el caos y la destrucción. Y en medio de esta algarada nadie podría librarse del efecto de su onda expansiva. Al igual que Marcuse, los situacionistas reconocían que la conciencia de estos grupos no era revolucionaria pero, en cambio, declaraban que su misma oposición violenta sí lo era. Su rechazo, a diferencia del izquierdismo, no podía ser integrado en el sistema y golpeaba desde fuera el sistema, desde el mundo del delito y la ilegalidad. Era, en definitiva, el intento de "organizar el detonador" que ya fuera advertido por la Internacional Situacionista.

El estado del arte, para la I.S., era de bancarrota, estaba tan en crisis que había que destruirlo, pero se pretendió enterrar cuando ya era patrimonio de la cultura más snob. En el *Manifiesto sobre el happening* (1966) señalaron que "el arte está en crisis en la medida en que es el resultado de la crisis general de la civilización. El artista responde ante la visión del porvenir en un mundo en donde la vida psíquica habría sido liquidada". Los auténticos *happenings* llegarán con la revuelta en las calles, como la llamarada que supuso a mediados de los sesenta el levantamiento de los estudiantes japoneses, que fue apoyado por la I.S., Black Mask, *Rebel Worker* o *Heatwave*:

"La afirmación de que la violencia es errónea en todos los casos pertenece al humanitarismo burgués, al cual estamos habituados desde el jardín de infantes. ¿Serán los miembros de ese grupo estudiantil tan infantiles de llegar a imaginar que con esa ilusión pueden afrontar la astuta violencia del poder? (...) Si por ventura los señores de esa agrupación estudiantil cobijan alguna ilusión sobre la validez de la no-violencia estilo Gandhi y se inspiran en su acción, corren el riesgo de tergiversarlo con esa valoración. A Gandhi lo seguían millones de campesinos y matarlo significaba provocar una gran revuelta popular. En ese contexto, la huelga de hambre de Gandhi, que comportaba el riesgo de su muerte, era una amenaza para el régimen; no se trataba ya de una "no violencia" sino de una violencia particular que se oponía a la opresión. Si tras nosotros vinieran los campesinos, o simplemente las masas, también nosotros podríamos usar el pensamiento de Gandhi. Pero, en realidad, no nos siguen ni los campesinos ni las masas. Detrás de nosotros y vosotros no está la masa, sino el régimen, con su aparato represivo y los saboteadores de huelgas como el mismo Partido Comunista de Japón y la Liga Juvenil (...). Esta continua reproducción de la violencia representa el punto central del sistema;

y nosotros, para destruir la base que la engendra, debemos ejercitar nuestra propia violencia como justo derecho a la resistencia".

Comité de Huelga de la Facultad de Ingenieria de Japón, diciembre de 1968

Las dos imágenes contenidas en distintos números de la revista de la I.S. (#10 y #11) bajo el título *Crítica del urbanismo* recogen la foto de un supermercado incendiado durante los disturbios raciales de Watts, así como un mapa titulado *Detroit: ciudad sitiada*, que refleja la toma militar de la ciudad por la Guardia Nacional en los disturbios de 1967. La I.S. estudió la violencia de la delincuencia y el lumpen desorganizado, tratando de entenderla desde una óptica de subversión. Así, determinadas formas puntuales de violencia (revueltas sociales) fueron analizadas según su forma espectacular (la violencia) pero, quizás, carecieron de un enfoque más a largo plazo y, la emergencia de ciertos movimientos de rebeldía juvenil informal (los *bloussons noirs* o, inclusive, los *mods*), fueron tratados precipitadamente como portadores de un nuevo lenguaje revolucionario. Esta visión la vemos en los situacionistas ingleses y también en sus secciones americanas e inglesas y los grupos prositus que les siguieron en esta dinámica. En el caso de los ingleses, como veremos, surgirán elementos propios, como la aparición del fenómeno rockero y mod.

Aún así, Raoul Vaneigem fue consciente de la necesidad de "llevar la violencia al plano de las ideas". La esperanza que la I.S. depositó en determinados momentos de explosión social o racial fue, por lo tanto, notable. La idea defendida por los comuneros parisienses, luego por el surrealismo y posteriormente por los situacionistas, acerca de la belleza del acto violento y liberador y su sentido de fiesta (recordemos que para la I.S. la Comuna de París fue la mayor fiesta del siglo XIX), encontró su ratificación en la praxis de este tipo de acontecimientos, sobre todo en los acaecidos en los veranos calientes de los sesenta en los Estados Unidos, acontecimientos éstos sobre los que la revista de la I.S. o la inglesa *Heatwave* se centraron en no pocas ocasiones.

El periódico *The New York Times* (en fecha de 16 de julio de 1967) observó que "entre la destrucción y el pillaje había un ambiente casi de carnaval". La afirmación no era gratuita. Los anarcosituacionistas de Black Mask/Motherfuckers se situaron en esta tradición y en su revista reprodujeron las declaraciones de gente como el gobernador Hugues, quien había afirmado -a propósito de la revuelta- que lo que más le repugnaba era "el ambiente de fiesta (...), es como reírse en un funeral".

Ese culto a las formas violentas quiso ser continuado por los postsituacionistas ingleses de King Mob cuando, en el primer número de su revista *King Mob Echo* publicaban una carta firmada por el archi-

conocido Jack el Destripador, así como un artículo en defensa del pillaje. Esta tradición -de la simbiosis entre el activismo político y la figura del ladrón -continuó durante los setenta en el ambiente punk o en campañas como los centenares de adhesivos que en 1973 inundaron los escaparates de los comercios de Oxford Street en los que se podía leer: "Esta tienda da la bienvenida a los ladrones" y cuyos autores fueron el colectivo Suburban Press y Jamie Reid. Pero no sólo fue el ladrón sino también el asesino en serie. Si en los Estados Unidos, para ciertos sectores *underground*, Charles Manson era casi un héroe, King Mob en el Reino Unido realizó pintadas a favor de asesinos en serie que habían atemorizado a la sociedad inglesa. No era una defensa de éstos por el simple hecho del escándalo (lo cual entonces se lograba) sino que pretendían visualizar un tipo de "monstruo" que había convivido entre ellos como un perfecto ciudadano, que había votado a su Presidente y que un buen día era detenido tras descuartizar a varios inocentes. Era como si alguién hubiera lanzado el irónico grito de ¡sorpresa!, justo entre los focos de los periodistas y la visión de la sangre en la escena del crimen.

A veces, una ola de calor es suficiente para desencadenar la violencia y más si ésta se produce en el gueto. Los negros de los suburbios de Los Ángeles se habían amotinado en agosto de 1965, justo en el momento en que la estrategia de la no violencia alcanzó su mayor victoria y fracaso. Victoria, porque había alcanzado un inusitado eco la estrategia seguida por los partidarios de Martin Luther King para marchar sobre el feudo del racismo en los Estados Unidos, Alabama y, fracaso, porque la América blanca respondió haciendo detonar una bomba en una iglesia de Birmingham, falleciendo como consecuencia de ello varias niñas negras. La estrategia de la no violencia estaba perdiendo apoyos y los negros se sentían exasperados en exceso y agotados por soportar interminables detenciones, humillaciones o asesinatos que resultaban gratuitos para sus ejecutores ("lo extraño rodea por todas partes al hombre convertido en un extraño en su propio mundo. El bárbaro ya no está en los confines de la Tierra, sino aquí, convertido precisamente en bárbaro por su participación obligada en el consumo jerarquizado", dirá la I.S.).

En este orden de cosas, cuando la revuelta alcanzó los guetos, surgió un nuevo y emergente movimiento negro nacionalista y revolucionario que propugnaba la violencia como forma de autodefensa para la comunidad negra (seis meses después de los disturbios en Los Ángeles nace el Black Panther Party). Era la expresión viva de las palabras de Malcom X al referirse a "todos los medios necesarios..." a la hora de luchar contra el racismo y la violencia en América. El saldo tras varios días de disturbios en el barrio de Watts fue enorme: una treintena de muertos, más de ochocientos heridos y varios miles de

encarcelados. A pesar de que la mayor parte de la izquierda condenó la violencia de los negros del gueto, incluído alguno de los sectores más conservadores del propio movimiento negro, la I.S. consideró que el papel de una revista revolucionaria "no es sólo darles razones, sino explicar teóricamente la verdad cuya búsqueda expresa aquí la acción práctica".

Pintadas realizadas por King Mob. Londres, 1968

Este tipo de análisis fueron muy recurrentes en la obra de la I.S. al analizar distintas expresiones de rebeldía juvenil o de violencia izquierdista, como los *angry young men* ingleses, el movimiento estudiantil japonés agrupado en torno a Zengakuren (varios miembros del grupo visitaron a Guy Debord) o los provos holandeses. En el movimiento negro veían la posibilidad de hacer romper el velo que ocultaba las mismas contradicciones del sistema capitalista expresado en la detentación de mercancías, objetos de consumo y de la lógica del dinero.

Los hechos estaban sucediéndose mediante la deserción de los negros ante sus líderes tradicionales que apelaban a una lucha casi únicamente circunscrita al mundo de los abogados y la legalidad, ante lo que los situacionistas dirán que "es lógico apelar legalmente a la ley. Lo que es irracional es mendigar legalmente una flagrante ilegalidad". Al igual que los neoyorkinos Black Mask, la I.S. veía en los negros al nuevo proletariado que tenía todo por ganar y poco por perder y, por lo tanto, los consideraban la punta de lanza de la lucha en Estados Unidos. Al destruir los negocios y saquearlos apropiándose, sobre todo, de frigoríficos y televisores, los negros estaban haciendo lo que la televisión y la publicidad les decía en cuanto al estatus que suponía la tenencia de mercancías dentro del capitalismo macroavanzado. Ellos, al no obtenerlos a cambio de dinero, rompían con la lógica de la mercancía, actuando tan sólo movidos por el ánimo de utilizar esos objetos que, al no pagarlos, ya no eran fetiches dignos de admiración, toda vez que habían sido obtenidos por la fuerza y sin esfuerzo. Por lo tanto, no era "consumo" sino "consumación". La I.S. y los Motherfuckers veían la revuelta de Los Ángeles como la manifestación del principio de

"A CADA CUAL SEGÚN SUS FALSAS NECESIDADES",

advirtiendo que "el hombre que destruye las mercancías afirma su superioridad humana sobre ellas".

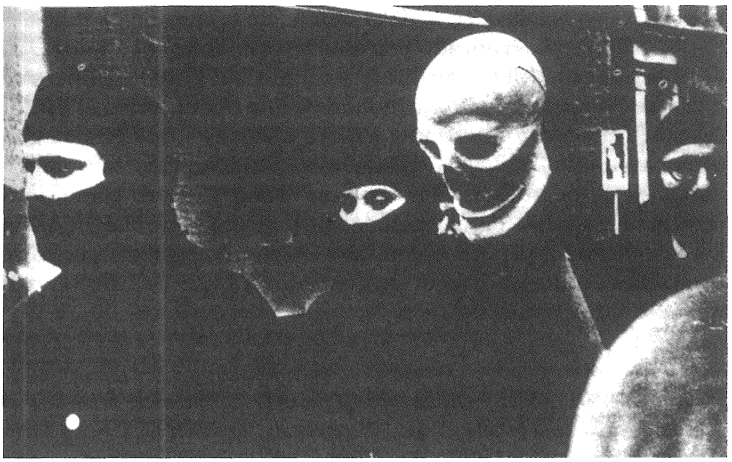
La violencia desplegada en Los Ángeles para reprimir la revuelta fue tan formidable que logró exteriorizar una imagen represiva en grado extremo por parte del mismo gobierno, el cual hizo uso de la policía y el ejército para poder reconducir el orden en las calles. Los negros estaban negando el sistema, mientras los blancos eran quienes asumían la adoración hacia el capitalismo y las mercancías, por lo que la I.S. incitaba a que los blancos se unieran a los negros revoltosos "no evidentemente como una afirmación racial, sino como rechazo universal de la mercancía y finalmente del Estado".

A finales de los sesenta la revuelta se extendía no sólo por Francia, sino que alcanzó numerosos países. Desde Estados Unidos hasta Japón, con los estudiantes enfrentándose en la calle a las fuerzas del orden y, en algunos casos, al mismo ejército, la revuelta suponía una forma de protesta elevada contra el mismo poder que se manifestaba no sólo en la maquinaria de la guerra, sino también en la televisión, los supermercados, la policía, la cultura o el sexo. Todo, se tenía la impresión, estaba adulterado. El mundo era víctima de un nefasto negocio de orden, violencia y manipulación. Un cóctel explosivo. Las formas en que la protesta se materializó rompieron, en gran parte del mundo, con los postulados y forma de actuar de los partidos comunistas, quienes hasta entonces se consideraban la punta de lanza de la clase obrera y,

por lo tanto, los voceros de cualesquiera movimientos revolucionarios. Pero los jóvenes rebasaron y superaron el juego de los partidos y el parlamentarismo, el cual era visto con desconfianza, cuando no con explícito rechazo. El mayo caliente supuso un antes y un después. Fue la materialización de una filosofía de la negación que buscó sus apoyos en los malditos del marxismo, en los anarquistas, en el teatro callejero, en el nacionalismo negro, en los situacionistas...

"Somos el último y definitivo Horror Show... pelos horrendos y drogas peligrosas... Amor Armado que difunde el terror en los corazones vacíos de la masa de plástico y del papa cara de cerdo. El futuro de nuestra lucha es el futuro del miedo. ¡Miedo! El miedo al amor libre, el miedo a no trabajar, el miedo a los jóvenes... bebemos la poción mágica y nos transformamos en el espectro que hostiga a Amerika. Somos los HOMBRES LOBO que aúllan a la luna y desgarran la carne. Afilados colmillos. Garras ensangrentadas. No tenemos miedo. Nosotros producimos el miedo. El cerdo se aleja de la pocilga y llegan los lobos".

Black Mask / Up Against the Wall, Motherfuckers!



Los Motherfuckers marchan por Wall Street el 10 de febrero de 1967. La manifestación llevaba por título "Wall Street is War Street" y en su panfleto denunciaban que "mientras Wall Street permanece, la guerra avanza"

Y LLEGARON LOS LOBOS

Y llegaron los lobos. El grupo Black Mask / Up Against The Wall, Motherfuckers! (comunmente conocido como Motherfuckers) defendió

en su periódico en una decena de números (desde noviembre de 1966 hasta abril/mayo de 1968), la máxima de Bakunin según la cual "la pasión destructora es también una pasión constructora". Esta afirmación cobró realidad en el marco de la experiencia guerrillera urbana a partir del anuncio editado por el grupo en donde se anunciaba que ahora el movimiento debía "ser real o no será (...). La llamada es ahora en las calles" para, meses más tarde, ya operar en la clandestinidad. Habían sido los cuarenta y ocho cargos criminales contra Ben Morea y los suyos, que podían suponer varios años de prisión, el forzado cambio de rumbo para los anarcosituacionistas de Nueva York. Otros factores alimentaron este trágico cambio: el agotamiento del movimiento de protesta que muy poco había logrado, así como la represión generalizada sobre la disidencia, especialmente la negra. Bajo el nombre International Werewolf Conspiracy -nombre utilizado cuando deciden comenzar una campaña de atentados con explosivos contra bancos, industrias ligadas a la guerra de Vietnam y otros lugares escogidos, sin que nunca se registrasen víctimas- parecían afirmar que un acto de destrucción podía suponer también un acto de liberación.

De este modo, en octubre de 1968 un comunicado anunciaba que, a partir de ahora, como resultado de la "propia teoría" Black Mask pasaba a denominarse Up Against The Wall, Motherfuckers!. El anuncio ponía fin a su boletín y se abría el camino de la agitación armada.

El grupo, calificado por uno de sus líderes, Ben Morea, como "una banda callejera con análisis", así como "un grupo creativo y revolucionario dedicado a la construcción de una nueva sociedad", influenció notablemente la aparición y política estética e ideológica de grupos como los Black Panthers, Weathermen (organización que integró a varios ex motherfuckers), los Yippies o King Mob, así como dotó de identidad, inicialmente, al fenómeno de los Diggers de Haight Ashbury. Un fenómeno hippie que encontraba el abierto desprecio por parte de Black Mask, quienes habían proclamado la frase de "Flower power won't stop fascist power".

"¿De donde vienen ellos? Quién sabe. ¿Qué es lo que quieren? Ellos no pueden decirlo, pero la luna lo sabe. Y los "Werewolves" lo saben (...). Pelea sucio. La vida es real"

Comunicado de International Werewolf Conspiracy / Up Against the Wall, Motherfuckers!

Desde el punto de vista ideológico su campo de actuación se situaba en las ideas situacionistas a partir de las que nacen y de las experiencias políticas antiautoritarias y libertarias expresadas en el

campo del arte y la cultura. Igualmente, el grupo se reconocía en dadaístas berlineses como Huelsenbeck (a quien Ben Morea llegó a conocer personalmente) o Baader -integrantes de la sección ácrata berlinesa de Dadá-, a la vez que criticaban la figura del estalinista Tzara. Con la admiración por la rama anárquica del dadaísmo berlinés frente a la comunista se reflejaba su pensamiento netamente libertario. No obstante, a pesar de la enorme carga política y determinación del grupo, muchos conocieron de su existencia únicamente por ser quienes reventaron actos culturales de artistas e intelectuales liberales o moderados, así como por protagonizar incidentes en campañas políticas, como la desarrollada por el escritor y símbolo de la nueva izquierda estadounidense Norman Mailer. Éste, cuando decide presentarse como candidato político, sufrió el boicot activo de los Motherfuckers, lo que condujo a virulentos altercados en los que el mismo Mailer acusaba a los anarquistas de ser un grupo promovido y controlado por los servicios secretos americanos. La presencia de *motherfuckers* entre 1968 y 1969 se hizo frecuente en locales de la contracultura americana (como los incidentes en el Filmore) o en su participación como voluntarios de seguridad en el Festival de Woodstock, en donde contemplaron cómo decenas de moteros de los Hells Angels protagonizaban todo tipo de peleas.

A pesar de esta adscripción militante, en su boletín #8 de octubre/noviembre de 1967, consideraron que "los *ismos* son ellos mismos el problema". Esta afirmación se apoyaba en la idea de que tanto el dadaísmo, como el futurismo o el surrealismo eran estados de ánimo, una cuestión de espíritu y de furia contra el orden establecido que se pervertía al encerrarlos en un *ismo* cualquiera. La misma I.S., como ya hemos apuntado, rechazaba totalmente ser reconducida a otra forma de *ismo* (situacionismo).

Para Black Mask, la cuestión era tan clara como el afirmar que "la poesía vendrá del cañón de una pistola", adelantando lo que sucederá unos dos años después de su formación. El grupo acabó con la diseminación de sus activistas por todo el territorio estadounidense, huyendo de la policía tras las acciones violentas y buscando refugio y protección en las numerosas casas comunales (*townhouses*) habitadas por homosexuales, personas perseguidas por posesión de drogas o activistas de los Weathermen.

La presencia de Black Mask no sólo se explica en su raíz natural, proveniente del surrealismo radical y el anarquismo americano, sino que también participó en la organización estudiantil más radicalizada del momento: Students For a Democratic Society (SDS), en concreto, en su sección neoyorkina. Los Motherfuckers fueron vistos en primera línea en las manifestaciones de la nueva izquierda, empleando, con frecuencia, las nociones de defensa personal aprendidas en los cursillos que impartían para romper las barreras policiales.

En este sentido, en la Universidad de Columbia, en abril de 1968, hicieron un llamamiento a *¡Todo el poder para las comunas!* contenído en el panfleto repartido durante la protesta. Ante los planes de la dirección universitaria por destruir las zonas residenciales de los estudiantes negros (ubicadas junto al campus en Harlem) a fin de construir un gimnasio, la Universidad se puso en pie de guerra. Los estudiantes negros tomaron por la fuerza el edificio y SDS se hizo con el resto de dependencias causando graves destrozos en el mobiliario. En medio de este panorama se lanzó un llamamiento para tomar la Universidad formando una gran comuna en la que participan los Motherfuckers. Mark Rudd, portavoz de SDS, proclamó que si bien no podían destruir por completo la Universidad, al menos, podían hacer añicos Columbia. El lema de "una, dos, muchas Columbias" comenzó, entonces, a extenderse por toda la ciudad y el país, a pesar de que la policía expulsó finalmente a los ocupantes. Su comunicado concluía animando a "golpear al profesor en el estómago si se cruza en tu camino y a destruir los cuadros de Rembrandt" en un estilo reconociblemente *motherfucker*.

"El no-hombre fue disparado por la realidad de su sueño. La asesina cultural emergió. Una chica dura con una gorra y una pistola del 38. La venganza real de Dadá. Dura y pequeña chica. La odiadora de los hombres y la amante del hombre. La estatua de la libertad violada por una chica con pelotas. El maestro afeminado asesinado por una esclava. La catedral de plástico de la América blanca está lista para arder"

Comunicado de Up Against The Wall, Motherfuckers! tras el intento de asesinato de Andy Warhol

La importancia de Black Mask y el estilo *motherfucker,* a la hora de trazar una cartografía minimamente digna y documentada de la política radical y la fusión entre arte y revuelta durante los sesenta y setenta, fue notable. Esta carencia a la hora de trazar un recorrido por la escena radical y el antiarte e, incluso, en las llamadas corrientes utópicas, ha sido a todas luces patente. Los autores de referencia (Marcus/Home) han obviado este potencial o lo han tratado tímidamente. Las fuentes han estado ahí, tanto en el periódico de Black Mask, como en todas las referencias políticas de la periferia del grupo (desde Abbie Hoffman hasta King Mob). En el caso de King Mob, Black Mask se introdujo en la serie de disputas que condujeron a la abrupta expulsión de los situacionistas ingleses. Por otro lado, Abbie Hoffman, en diferentes textos autobiográficos, mencionó esta herencia *motherfucker* en la configuración de la esencia de los Yippies. El *happening* callejero, la acción directa o la declaración de guerra al arte y la cultura encontra-

ron en Black Mask un grupo precursor de todo ello y del que Hoffman tomó buena nota y admiró. Incluso hemos de reseñar el hecho de que la Asociación de Estudiantes de Estrasburgo -la cual distribuirá el polémico panfleto situacionista *Sobre la miseria en el medio estudiantil* que incitaba a la violencia contra los profesores y la universidad en una demoledora crítica al papel del estudiante- reprodujo varios textos e imágenes extraídas de la publicación *motherfucker* en su periódico *Nouvelles*. El contacto existió y se mantuvo y, de una forma u otra, sus ecos llegaron hasta el Reino Unido y Francia. Y fue, precisamente, la defensa de las revueltas en los guetos de Estados Unidos realizada por Black Mask el punto de unión que a modo de vaso comunicante conectó con las aspiraciones de los revoltosos.

Junto a Black Mask, existieron otros grupos que, en los mismos años, analizaron el mundo de forma similar compartiendo parte de sus ideales, como *Heatwave* en Londres o *Rebel Worker* en Chicago. Estos últimos realizaban su trabajo político basado en la total subversión (que denominaban "mad love", es decir, "amor loco" según el ideario genuinamente surrealista) contra la cultura burguesa, la poesía como algo opuesto a la misma literatura, el humor y el sabotaje. El caso de *Heatwave*, publicación y grupo anarquista inglés nacido en el medio cultural del sindicato IWW-Londres, fue enfatizado por la misma I.S. en el célebre texto *Sobre la miseria en el medio estudiantil* afirmando que *Heatwave* estaba radicalizándose en sus planteamientos, acercándose de este modo a los análisis situacionistas, lo que culminó con la entrada en 1966 de libertarios como Charles Radcliffe en la I.S. No obstante, la crítica desplegada por *Heatwave* se caracterizaba por el ferviente y decidido apoyo a las distintas rupturas generacionales urbanas de los jóvenes (teddy boys, mods, rockers...), algo que se mantuvo a lo largo de la existencia del situacionismo inglés (sección inglesa de la I.S.) y del post-situacionismo (King Mob, quienes apoyarán a los skinheads). De este modo, el ejemplo inglés representó la simbiosis entre la crítica política más salvaje y las nuevas tendencias del momento como la comunidad negra y su fuerza revolucionaria, el rock and roll, la generación beat, etc. Estos elementos pudieron ser el denominador común para establecer una íntima relación de amistad personal y política con Ben Morea, cabeza visible de Black Mask, que dio lugar a uno de los capítulos más polémicos de la I.S. y sus relaciones con los distintos grupos de la escena situacionista internacional. Así, un año después de la creación de la sección inglesa de la I.S., ésta dejaba de existir como tal al ser excluída tras un rocambolesco episodio de malentendidos, rivalidades y odios. Este episodio supone un claro botón de muestra de un hecho que ya adelantamos: el surgimiento de una mayúscula heterogeneidad en el ambiente situacionista (como forma adelantada del fenómeno pro-situ) y de grupos de personas con nuevas perspectivas y

formas frente al grupo parisino de la I.S. El caso de Inglaterra ejemplifica perfectamente este fenómeno.

Inglaterra vivía sumida bajo el terror a un gran desastre atómico y los viejos izquierdistas, con sus proclamas antibélicas (puesto que habían padecido la guerra en carne propia), junto a los más jóvenes que se habían educado en los ambientes del trostkismo y los locales de jazz, salieron a la calle. Inglaterra, con una policía que no llevaba habitualmente armas de fuego, se estaba enfrentando a sus demonios, mientras la figura de la resistencia pacifista del estilo de Gandhi parecía ser la manera de vencer. Pero el combate contra las armas y pruebas nucleares que como un goteo se realizaban iba mucho más allá: se estaba hablando de impedir otra gran guerra, de relajar la tensión y de lanzar la pregunta de ¿en qué dirección estamos caminando? En medio de la aparición de periódicos como el *Peace News* o de una cantidad ingente de recitales de jazz y folk, se crean distintos grupos entre los que destaca el Comité para la Acción Directa (DAC), a la vez que se organizan campañas a escala nacional como la Campaña para el Desarme Nuclear (CND). Uno de los elementos que hizo que la campaña se extendiese como un reguero de pólvora, sobre todo entre los sectores juveniles, fue el hecho de que, al mismo tiempo, surgió el fenómeno de la cultura *beat*. Los *beatniks* se implicaron en Inglaterra en la lucha antibelicista y, tras ellos, se alinearon todos los que querían fiesta, contracultura y paz. La mezcla no estaba exenta de un folklore casi apolítico y de misticismo, pero era efectiva. Había que empujar hacia delante y la izquierda inglesa sabía que iba a ser imposible con el único concurso de los mas mayores. Así, la CND se fue politizando más y abarcando otras luchas como la del hambre o las propias del tradicional socialismo.

Pero la CND no dejaba de seguir el modelo puritano de la sociedad inglesa: los grupos de jazz amateurs fueron reemplazados por horribles bandas que tocaban en las marchas, prohibiéndose, por ejemplo, el uso de sombreros estrambóticos en las manifestaciones. Poco a poco, la CND comenzó a padecer este agotamiento y se fue desinflando, mientras a la izquierda el líder pacifista Bertrand Russell -quien hasta los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial había sido un declarado partidario de la guerra preventiva- y su Committee of 100 ganaban fuerza. El Comité recibía el nombre "de los ciento" al ser el número oficial de sus integrantes aunque, a medida que el tiempo pasó, la lista fue disminuyendo a la vez que aumentaba el número de presos. John Osborne, el dramaturgo instigador años antes del fenómeno de los *angry young men* era uno de sus integrantes, pero ahora los jóvenes estaban expresando su ira fuera del teatro: en la vida real.

Allí, en medio de esas protestas, emergió con frecuencia la

figura de Russell junto a *beatniks* que lucían sus vaqueros gastados, su pelo largo, sus símbolos de la paz y sus chaquetas de guerra. El sonido repetitivo del *beat* (latido, golpe...) se presentaba como la banda sonora del pacifismo inglés. La unión era gráficamente demoledora: la inteligencia en forma de casi una marca comercial y el empuje de la calle, con sus nuevas tendencias y modos de actuar. El deseo era la acción, la misma que imperaba en el diálogo existente en *On the road*, novela de Jack Kerouac y principal texto de la cultura *beat*, cuando al afirmarse que "tenemos que ir y no detenernos", su interlocutor le respondé: "¿A dónde?, recibiendo como respuesta "no lo sé, pero debemos ir".

Nadie podía haberlo pronosticado. Una década más tarde, desde Estados Unidos a Japón, televisiones de medio mundo retransmiten las imágenes de estudiantes portando cascos de moto, uniendo sus brazos en señal de unidad y armados de grandes palos con los que contestar a la policía al grito de "¡Vietcong!". Los tiempos estaban ya cambiando al ritmo de las altisonantes palabras de los escritores *beat* que afirmaban querer "leer los más sucios sonetos de tus letreros secretos, tu esperanza en toda su obscena magnificencia" (Allen Ginsberg), aún a pesar de que la I.S. denunciaba con dureza que la conciencia de la generación beat "se escalona entre la simple imbecilidad y la satisfacción prematura de una rebelión muy insuficiente. El olor a huevos podridos que exhala la idea de Dios envuelve a los cretinos místicos de la generación beat americana".

A mediados de los sesenta, nombres como el del músico de jazz Charlie Mingus, el músico de pop Paul McCartney y el escritor beat William Burroughs -que cuando a finales de 1964 visitó Londres es detenido, registrado y limitada su visita a un par de cortas semanas- iluminaban a una generación que esperaba devolver la bofetada de vivir en un mundo inmensamente aburrido. Meses antes del incidente de Burroughs, el situacionista Alexander Trocchi escribía:

"No estamos interesados en el coup d´etat de Trotsky y Lenin, sino en el coup de monde; una transición más compleja, más difusa que la otra y, por lo tanto, más gradual y menos espectacular (...). El coup de monde debe ser cultural en el sentido amplio de la palabra (...). La historia no derrocará a los gobiernos nacionales, los desbordará. La rebelión cultural es el cimiento necesario, la subestructura apasionada de un nuevo orden de cosas (...). Una gran parte de lo que se llama pomposamente "delincuencia juvenil" es la respuesta inarticulada de una juventud incapaz de reconciliarse con el ocio. La violencia que se asocia con él es la consecuencia directa de la alienación del hombre de sí mismo que trae consigo la revolución industrial. El hombre se ha olvidado de cómo se juega".

La actividad de agitación situacionista de Trocchi en Londres comenzó justo en el momento de su traslado desde Estados Unidos a esa ciudad en 1963, formando un grupo junto a varios *beatniks*. Jeff Nuttall, integrante de ese grupo, narra uno de sus primeros encuentros con Trocchi, quien había traído a su hijo Mark y a su compañera Lyn Trocchi. Sentados en un bar, Trocchi le comentó que primero era necesario dejar claro que "de lo que se trata es del rechazo absoluto a todo lo que queda al otro lado de esa puerta", señalando la puerta del local de copas. La potente y provocadora personalidad de Trocchi contó, desde un primer momento, con la simpatía de Debord, quién lo consideraba la personificación de un nuevo poeta *avant-garde* con la misma radicalidad que los puñetazos del boxeador Arthur Cravan y la irreverencia de Jacques Vaché. Además, Debord había quedado fascinado por el texto que Trocchi había escrito titulado *La invisible insurrección de un millón de mentes*. El texto era una idea bastante sugerente del tipo de subversión buscada por los situacionistas. Funcionando al estilo de un gran ejército, sin prisa alguna por precipitar la caída del viejo mundo pero sin detenerse a tomar aliento, los situacionistas pensaban y actuaban como si fueran una sociedad secreta con un destino y programa común. Esa idea del ejército latente, de verbalizar y expresar lo que ya estaba -decía la I.S.- en la cabeza de los hombres y mujeres de su tiempo conectaba con la idea de Trocchi. Este punto supuso el acercamiento casi íntimo de Debord y Trocchi cuyas personalidades antagónicas -unidas, eso sí, por los excesos con el alcohol de ambos- pronto explotan.

A mediados de los cincuenta, ya integrado en la Internacional Letrista, Trocchi viajó hasta Londres en compañía de Debord a propósito del estreno de la película de éste último *Aullidos a favor de Sade* en Dover Street.

Pero el primer miembro situacionista nacido en Inglaterra fue Ralph Rumney (mediando un buen número de años hasta la entrada de varios miembros ingleses como efímera sección inglesa de la I.S.), de la Asociación Psicogeográfica de Londres, aunque en tan sólo un año pasó a ser uno de los primeros miembros en ser expulsados de la organización a causa de un reportaje psicogeográfico que no contó, en absoluto, con las simpatías del núcleo duro situacionista que vió en Rumney un individuo con pretensiones de artista.

En septiembre de 1960 se celebró en Londres la Cuarta Conferencia Internacional de la I.S., concretamente en la Sociedad de Marineros Británicos, en el barrio de Limehouse, del que los situacionistas dijeron que se trataba de "un barrio célebre por sus criminales", desarrollándose las sesiones en medio del mayor secretismo. Durante cuatro días se evaluó con que tipo de organizaciones y grupos la I.S. podría, eventualmente, apoyarse. Además, incluirá un comunicado de

Cubierta de la revista de Chicago "Rebel Worker"

apoyo a la petición de libertad de Trocchi quién, en esos momentos, se encontraba arrestado al incautarle la policía drogas en su poder cuando se proponía comprar heroína. Finalmente, al día siguiente de concluido el encuentro, se leyó una declaración de la I.S. en el Instituto de las Artes Contemporáneas -en donde había sido exhibída la cinta de Debord- no dudando los situacionistas en "tratar con desprecio a ese círculo de estetas modernos" en lo sucesivo. No obstante, la personalidad de Trocchi, vinculada por entero a la escena *beat*, pronto entró en disputa con Debord, quién rechazaba frontalmente la línea mantenida por los amigos y colaboradores habituales de Trocchi como Timothy Leary, lo que dio lugar a que, tras la expulsión de éste, definiera a Debord como un absolutista.

Mientras esto sucedía, se estaba gestando la aparición de una publicación que contaría con el elogio de la Internacional Situacionista a través de un comentario publicado en su revista de París. La revista se llamaba *Heatwave* (en letras que simulaban estar ardiendo) y al frente estaba un individuo fundamental en esta historia: Charles Radcliffe.

El nacimiento de *Heatwave* (julio de 1966) surge tras el camino emprendido por Charles Radcliffe a través de la militancia política inglesa desde los tempranos sesenta e imbuido por la cultura del rock and roll y el blues, la estela dejada por la violencia de los *teddy boys* y, sobre todo, por la lucha contra la energía nuclear y la guerra por parte del movimiento pacifista inglés. Los pacifistas habían sido la mayor fuerza izquierdista de la posguerra en Inglaterra tras el derrumbe del movimiento revolucionario y la extensión del profundo miedo a la gran bomba, a la destrucción total. Con tan sólo veinte años, junto a su compañera Diana Shelley, Radcliffe era un joven activista acostumbrado a participar en las frecuentes sentadas pacifistas frente a bases militares o el Ministerio de Defensa, en donde la presencia de viejos y recién llegados anarquistas era frecuente. De hecho, su interés por las ideas libertarias aumenta desde el mismo momento en que la pareja entra en el Committee of 100. Pero las cosas para el movimiento contra la guerra empezaron a tomar un camino más duro cuando en 1961 distintas manifestaciones en el centro de Londres acaban con decenas de jóvenes detenidos, algunos heridos y la policía absolutamente fuera de control. Tras la batalla campal, los beatniks toman aire y, reunidos en algún parque, deciden el siguiente paso a seguir. Las cosas habían llegado muy lejos y ellos habían trabajado duro a favor del pacifismo, habían repartido miles de octavillas, buzoneado los barrios, colocado miles de carteles... y el Gobierno les había enviado a la policía con unos deseos locos por golpear sus cabezas. El odio y las nuevas maneras iban tomando cuerpo entre viejos ritmos de jazz y el fuerte olor a marihuana.

En 1963 Radcliffe ya colaboraba con publicaciones libertarias

como *Freedom* (del veterano anarquista y amante de la revolución española Vernon Richards) y *Anarchy* pero, al mismo tiempo, escribía artículos en los que analizaba el emergente fenómeno pop, del cual se sentía también parte, para otro tipo de revistas como *Cuddon's Cosmopolitan Review*, de su amigo Ted Kavanagh, quien fue uno de los primeros en introducir en Inglaterra textos de la I.S. y de *Rebel Worker*. Radcliffe percibía que la energía ilimitada de artistas de rock americanos como Little Richard (el feo y perdedor del rock and roll frente al inmaculado y sonriente rostro de Presley), Chuck Berry o Bo Diddley y las ideas políticas podían romper el cerco en el que se encontraba el individuo en las ciudades. No obstante, era la cultura musical americana y, en especial, rock and roll, soul y blues, lo que interesaba en exceso a Radcliffe, aún antes de que el guitarrista Jimi Hendrix incendiase su guitarra en directo bajo un volumen atroz y despertara su adoración. Pronto, Chicago atrajo la atención del joven pre-situacionista, justo cuando su compañera Diana Shelley descubre la revista *Rebel Worker* y su círculo -también conocido como el Solidarity Bookshop Collective- comienza una frenética actividad.

Rebel Worker había surgido del histórico sindicato socialista libertario IWW (Industrial Workers of the World) que, desde su fundación, tuvo en su frente cultural una de sus principales armas de propaganda. En el interior de los *woblies*, paralelamente a la dinamización del movimiento obrero y la actividad estrictamente sindical, un grupo de jóvenes que reivindicaba el antiguo surrealismo y el anarquismo, decidieron editar una revista que generó elogios entre grupos como Black Mask/Motherfuckers (en el número #2 de su boletín de diciembre de 1966) o la misma I.S. La visita de Franklin y Penelope Rosemont a Londres, principales redactores, en la que conocieron personalmente a Radcliffe y Shelley, dio como resultado la edición entre el grupo alrededor de *Heatwave* y los militantes *woblies* de Chicago del número 6 del periódico *Rebel Worker* el primero de mayo de ese año, siendo distribuido por los mismos anarquistas ingleses.

Excitados por el descubrimiento, Radcliffe y su grupo escribe y diseña rápidamente el *Rebel Worker* número 6, contribuyendo éste con artículos como

"CRIMEN EN CONTRA DE LA BURGUESÍA"

en el que elogia a la banda The Who. La destrucción de la guitarra de su guitarrista Pete Townshed mientras miraba desafiante al impasible público, así como la energía de su cantante Roger Daltrey, había inspirado a Radcliffe en una sensación de "acción, ruido, rebelión y destrucción". La actitud de la banda, con frecuencia desagradable con los *mass media* y que parecía repudiar ser del gusto vulgar del público, a pesar

de la aceptación masiva en forma de ventas de discos, era del tipo buscado por la redacción de *Heatwave*.

En este sentido, a pesar de su referencia clara al pop art, su oda a la destrucción y ruidismo, el salvajismo en forma de amplificadores destrozados y delirio, hicieron que la banda fuera considerada la portavoz del descontento juvenil, la mejor banda británica de pop, una perfecta banda sonora a su "My generation". El título del artículo reproducía una frase de su manager que, en medio de una rueda de prensa, confesó a los periodistas que "The Who son, realmente, una nueva forma de un crimen armado contra la burguesía". El "Maximun R´n´B" proclamado en los primeros posters de The Who fijados en las paredes de Londres había conectado con el ánimo de Radcliffe la primera vez que los pudo ver en directo aquella mágica noche en el Marquee Club. Y, desde entonces, todo cambió.

Desde París le llegaron varios artículos de la I.S., como el que analizaba la revueltas de Watts titulado *Declive y caída de la economía espectacular-mercantil* (I.S. #10, marzo de 1966), que analizaba la revuelta de los negros en Watts como "una revuelta contra la mercancía, contra el mundo de la mercancía y del trabajador-consumidor jerárquicamente sometido a los valores de la mercancía", en la línea que defenderá *Heatwave* y, sobre todo, al grupo de afinidad posterior surgido de las cenizas de la sección inglesa de la I.S. que se llamará King Mob.

Para los ingleses, las bandas juveniles violentas eran grupos adelantados de subcultura urbana que por medio de los saqueos mostraban sus deseos y afirmaciones personales, concluyendo que por medio de la destrucción se "afirmaba la superioridad humana sobre las mercancías". La virulencia del análisis de la I.S., que era firmado también en Estados Unidos por Ben Morea & Black Mask, hizo que Radcliffe y Diana Shelley quisieran conocer personalmente a aquellos situacionistas.

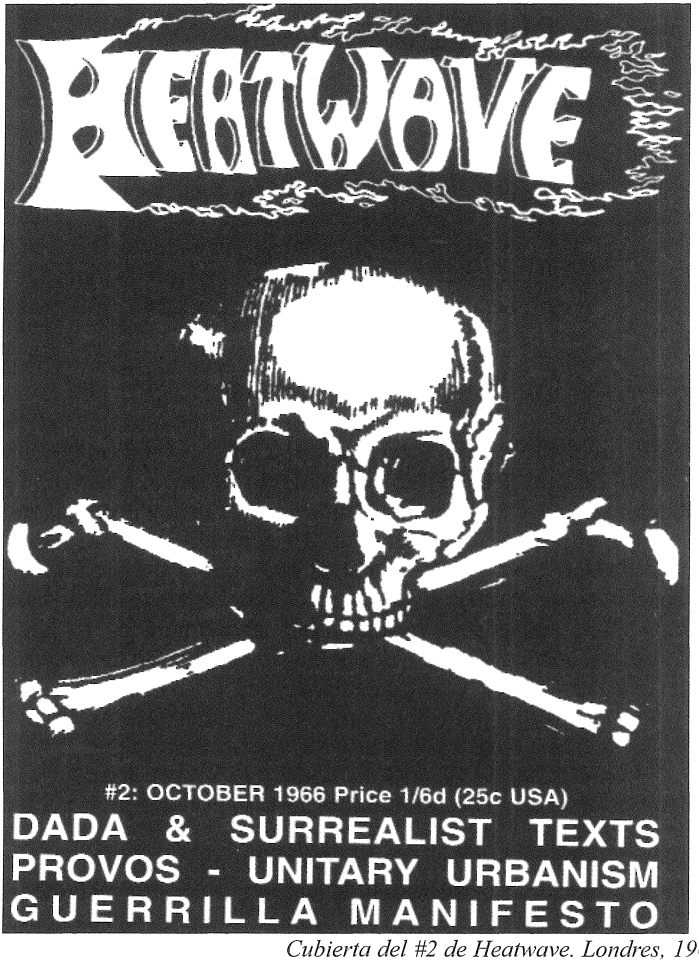
El primer número de *Heatwave* surge tras el encuentro que mantiene Radcliffe con Chris Gray. Con el paso del tiempo Gray tendrá un papel importante en la historia de las secciones europeas de la I.S. e, incluso posteriormente, al entrar en disputa con Debord a causa de un libro escrito por el primero sobre la historia de la I.S. No obstante, aún no ha sacudido la tormenta al futuro grupo situacionista inglés y la pareja formada por Gray y Radcliffe se ven y charlan durante un mitin anarquista en Londres. Ya publicado el *Rebel Worker 6*, Gray se había citado en el acto para conocer a su autor y poder hacerse con un ejemplar de la publicación, una revista que, por otro lado, le había fascinado. La combinación de las personalidades de ambos (por un lado, un amante de la cultura *underground* y el tardío *angry young men* y, por otro, alguien fascinado con el surrealismo y Dadá, así como Artaud o la I.S.) hizo que ambos incrementaran el interés por colaborar juntos.

El contacto de Gray con los situacionistas se había materializado tras la traducción por parte de éste del texto de Raoul Vaneigem *Totally for the kids*. En la carta en que enviaba la traducción a París, Gray incluyó un ejemplar del primer número de *Heatwave*. El trabajo de traducción y el interés de Gray por los situacionistas con vistas a introducir sus ideas en Inglaterra, motivó que desde París se enviara a Mustapha Khayati's para contactar con los ingleses. Khayati's fue una de las personalidades más brillantes de la I.S. y autor de textos como *Las palabras cautivas. Prefacio para un diccionario situacionista* en donde sostenía que "es imposible desembarazarse de un mundo sin desembarazarse del lenguaje que lo oculta y lo afianza, sin poner al desnudo su verdad. Como el poder es la mentira permanente y su verdad social, el lenguaje es su soporte permanente y el diccionario su referencia universal (...). Ya que todo sentido nuevo es llamado "contrasentido" por las autoridades, los situacionistas van a instaurar la legitimidad del contrasentido y a denunciar la impostura del sentido establecido y dado por el poder.". Pero no todo era optimismo. Diana Shelley se sentía reacia a una rauda adscripción a las tesis situacionistas, aunque el encuentro con Khayati's y su agradable y amable personalidad, hacen que aumente el interés por conocer directamente al grupo de París. De esta manera se precipitó el camino para que en octubre de 1966 Radcliffe y Gray ingresasen formalmente en la I.S.

La afinidad del grupo *Heatwave* cruzaba el océano y llegaba hasta Chicago, hasta la contracultura americana, hasta la política callejera y gamberra de Black Mask, irrumpiendo en galerías de arte, distribuyendo panfletos con falsas convocatorias que provocaban escándalos en locales de arte y en un abierto ejemplo de terror poético... pero distaba mucho de conectar con la tradición marxista y libertaria propia de Francia, muy opuesta en sus formas y contenidos a la informalidad de la actividad londinense. Este será, sin lugar a dudas, uno de los puntos de desencuentro que dará lugar a la exclusión de los ingleses del seno de la I.S. A pesar de la profunda radicalidad parisina, los situacionistas se habían mantenido frios y distantes, cuando no virulentos, hacia la contracultura y la generación beat y Radcliffe se afirmaba también en la historia del pop británico o en figuras como Malcom X, de quien publicó una biografía titulada *Malcom, semper Malcom*.

En octubre de 1966, Gray, Radcliffe y Diana decidieron comprobar personalmente las protestas de los provos holandeses para, posteriormente, viajar hasta los alrededores de Bruselas, en donde Raoul Vaneigem tenía su casa, con quien charlan durante toda la tarde y la noche. El situacionista les sorprendió con continuas referencias al terrorismo anarquista de Ravachol o la Bonnot Gang. La visita finalizaba ante el núcleo central de la I.S. en París en donde, en el pequeño y desordenado apartamento de Guy Debord e intentando solucionar el grave

problema del idioma con la ayuda de Gray -que hablaba con fluidez el francés-, charlaron tanto con Debord como con otros situacionistas como Michelle Bernstein (quien hablaba un buen inglés), René Riesel, René Vienet y otros, con vistas a su eventual entrada en la I.S. Por supuesto, aquella tarde se bebió mucho, demasiado quizás, hasta bien entrada la noche, algo habitual en Debord y su grupo. Mientras tanto, su compañera Diana Shelley no compartía en modo alguno el clima de hermandad y cordialidad que sentía Radcliffe, sino que percibió cómo Debord fue, en todo momento "muy sexista y chovinista" y lo mismo opinó del resto del grupo.



Cubierta del #2 de Heatwave. Londres, 1966

En el medio situacionista, al igual que en la mayoría de las organizaciones revolucionarias, la presencia de las mujeres era minoritaria. La I.S., hemos de señalarlo, no fue una excepción y fueron pocas las mujeres que se integraron en el grupo. Este hecho es preciso que lo situemos con respecto a los surrealistas de París en la década de los años veinte. A comienzos de esa década, aún a pesar de la mayoría de miembros masculinos en sus filas, una decena de mujeres participaban activamente en las publicaciones, reuniones y experiencias, como el caso de Simone Khan (esposa de Breton durante casi diez años), a quién solían recurrir los surrealistas cuando tenían dudas sobre alguna cita o texto de Marx o Hegel por los numerosos conocimientos que tenía de filosofía política.

Del mismo modo, Michelle Bernstein ya había intentado introducir las ideas situacionistas en Inglaterra con la publicación de un artículo junto a Jorgen Nash en la revista inglesa *Times Literary Supplement*. Ella parecía ser la única situacionista consciente de la dificultad que suponía introducir la teoría situacionista en el medio inglés, así como cual era la posición e identidad real, su estilo mismo, del grupo y la revista *Hetwave*. Esta despreocupación mostrada por Debord hizo que Shelley, junto al sexismo que denunció, se mostrase distante y reticente a la incorporación en grupo como sección inglesa de la I.S.

La admisión de Gray y Radcliffe en la I.S. fue inmediata, pero la vida de la publicación no sufrió ningún cambio sustancial por este hecho. El haber sido admitidos como situacionistas despertaba en Radcliffe una sensación encontrada y, aunque su compañera Shelley se mostraba contenta por el entusiasmo de éste, no podía evitar sentir una actitud extraña de no comprender los modos y formas del grupo francés. En este sentido, rápidamente comenzó el estilo situacionista de exigir romper con el resto de los no situacionistas o los grupos de afinidad neosituacionista.

En Inglaterra, en aquellos momentos, los miembros del grupo Solidarity -que mantenían la postura de Socialismo o Barbarie, con quién la I.S había roto ya- difundia las ideas de Castoriadis en Inglaterra y eran amigos de Radcliffe, pero desde París se exigió la inmediata y fulminante ruptura con ellos, lo mismo con sus amigos de *Rebel Worker* de Chicago, los cuales debido a su defensa del surrealismo habían sido tildados por Debord de "surrealistas cretinos", aún a pesar de que fueron los primeros y más fervientes distribuidores de material situacionista en Estados Unidos. Esta línea no era vista con buenos ojos por el grupo editor de *Heatwave*, acostumbrado a colaborar con distintos grupos de diferentes tendencias y absorber la contracultura del momento, una cultura que se caracterizaba por su gran heterogeneidad. Los roces comienzan y los ingleses acusan al grupo de París de un control de corte leninista sobre su círculo. En estos momentos, la

sección inglesa de la I.S. integrada por Tim Clark, Donald Nicholson-Smith, Chris Gray, Charles Radcliffe y los hermanos Wise, iniciaron una actividad de difusión de la teoría situacionista bajo la fuerte coacción de mantener la "pureza ideológica" a costa de no establecer ningún contacto con quienes desde París no fueran correctamente vistos. En Estados Unidos, al mismo tiempo, un fenómeno parecido está sucediendo con respecto a Tony Veerlan, Ben Morea & Black Mask y la sección americana de la I.S.

Un hecho marcó la vida de Radcliffe cuando una mañana su apartamento es asaltado por la policía y el servicio secreto, siendo detenido acusado de distribuir falsos billetes de un dólar. En realidad, el Committee of 100 había editado cientos de estos billetes con la inscripción "Is the worth the horror and murder in Vietnam?". Su revista, así como los textos situacionistas y del Grupo Surrealista de Chicago o el periódico del Black Panther Party son secuestrados por la policía. Ante el acoso, Radcliffe decidió huir y refugiarse en un lugar secreto para, tras un tiempo, entregarse. Cuando finalmente acude al Palacio de Justicia de Old Bailey el veredicto, bajo condicional, no supone felizmente su ingreso en prisión. Tiempo después, ya en la década de los setenta, Radcliffe entrará en prisión por tenencia de drogas.

La vida política y callejera de Londres se convulsionó en febrero de 1967 con la masiva ocupación de la Escuela de Económicas y Ciencias Políticas. Durante los días en que se intensificó la ocupación un portero del recinto académico falleció de un ataque al corazón mientras las paredes se pintaban con frases realizadas por miembros de King Mob como "¡Abajo la pedagogía gerontocrática!" en alusión a una educación caduca que no satisfacía las aspiraciones vitales de los estudiantes. La combinación entre la acción de círculos de influencia pro-situ, los textos de Trocchi y los numerosos *happenings*, convirtieron el lugar en un foco de resistencia previo al mayo francés. El salvajismo militante de los situacionistas que acusaban al resto de líderes estudiantiles de ser unos vulgares "lameculos y bastardos" hizo que atrajeran a no pocos jóvenes a sus filas.

Unos meses después, en noviembre, la policía y cientos de manifestantes se enfrentan en Londres durante una marcha contra la guerra de Vietnam. En el acto, Malcom McLaren es detenido tras participar en la quema de una bandera americana frente a la Embajada de los Estados Unidos.

Ese mismo año de 1967 Radcliffe, desmotivado y desilusionado, abandona la I.S. con un escueto "por motivos personales". El resto del grupo, poco tiempo después, es expulsado por su apoyo a Ben Morea (acusado por la I.S. de París de ser un "místico") y Black Mask. En abril de 1968, un mes antes del mayo francés, se edita un nuevo boletín cuyo consejo redactor mantendrá el espíritu anárquico de

Heatwave y las ideas situacionistas, pero con un inconfundible estilo hooligan y terrorista llamado *King Mob Echo*. Al mismo tiempo, los *mobbers* (seguidores de la nueva publicación) en la facultad de Económicas firman una pintada que rezaba "¡No trabajes!". En el otro lado del gran charco, como ya hemos adelantado, un hecho similar se produce a partir del choque entre Black Mask y la I.S.

"La I.S. niega el rol, que es todo lo que está dispuesto a reconocerle en el espectáculo de la descomposición. La superación del nihilismo pasa por la descomposición del espectáculo, y es de esto de lo que la I.S. quiere ocuparse. Todo lo que se elabora y se construye fuera de semejante perspectiva no tiene necesidad de la I.S. para destruirse a sí mismo; pero también es cierto que, en todos los lugares de la sociedad del consumo, los terrenos vagos del socavamiento espontáneo ofrecen a los nuevos valores un campo de experimentación que la I.S. no puede dejar de lado. No podemos construir más que sobre las ruinas del espectáculo".

I.S. #9

El punto de unión entre el núcleo de París y los situacionistas americanos lo constituyó, en un primer momento, Tony Verlaan. Verlaan había vivido durante un tiempo en París siendo un veterano del escándalo de Estrasburgo y gozando de la absoluta confianza tanto de Vaneigem como del mismo Debord. De esta forma, cuando Verlaan llegó a Nueva York lo hizo en calidad de una persona recomendada por la I.S. con el objetivo de "hacer cualquier contacto útil" durante su estancia. Para este fin Verlaan portaba una carta con este mensaje firmada por Debord y Vaneigem. Esta actividad se materializó rápidamente en la apertura de un apartado de correos en nombre de la misma I.S., a efectos de que aquellos que tuvieran interés en la actividad situacionista pudieran contactar con alguien en suelo americano. Al mismo tiempo, Verlaan tradujo e imprimió diez mil ejemplares del texto *Sobre la miseria en el medio estudiantil* que son distribuidos entre la nueva izquierda americana y la sede de Students For A Democratic Society (SDS). No obstante, el primer y mayor contacto de éste es con el polémico grupo Black Mask y, en especial, con Ben Morea, en la ciudad de Nueva York. Desde entonces y por un breve periodo de tiempo, participó y colaboró en las acciones del grupo, acciones que como la ocupación del Museo de Arte Moderno se inspiraban en el discurso contra los museos, la recuperación por parte de la sociedad espectacular de los dispositivos antaño radicales (Dadá, surrealismo, etc) y de poesía revolucionaria, lo que devengo en tímidas simpatías iniciales de Debord a sus acciónes.

A pesar de ello, el estilo de Black Mask era el de, tal y como dirá el mismo Morea, ser "una banda callejera con análisis" y la visión de cientos de hippies ocupando violentamente el recinto no fue compartida por la I.S. Desde ese mismo momento, así como por la alianza de Black Mask con otros sectores mal vistos por la I.S. como los Yippies o SDS, fueron restando apoyo a ese tipo de experiencias a los ojos de la I.S.

Al margen del hecho claro de que Black Mask no estaba, en absoluto, integrado en la I.S., mucha gente y cierto sector de la nueva izquierda, asoció la línea del grupo neoyorkino con el discurso situacionista, un efecto engrandecido por el hecho de que el situacionista Verlaan estuviese colaborando decididamente con ellos. En el número de *Black Mask* correspondiente a los meses de octubre/noviembre de 1967 se materializaba esa nueva relación entre Verlaan y Morea con un artículo contra la cultura burguesa que hacía un llamamiento para recuperar el espíritu dadaísta de Zurich, atacando al bolchevismo y al fenómeno del neodadaísmo y en donde se reivindicaba a Verlaan.

De este modo, la I.S. quiso desmarcarse de lo que entendía que era una realización excesivamente libre de su programa político y del fenómeno pro-situ que ya se estaba produciendo acusando a Morea de "misticismo". De forma paralela, se creó un grupo compacto de personas de toda confianza para la I.S. que actuarán bajo el nombre y paraguas de ésta en suelo americano.

Bajo este enrarecido clima, Vaneigem llegó a Nueva York en noviembre de 1967, en un viaje que buscaba, en gran medida, esclarecer lo que estaba sucediendo en Nueva York y definir posturas. Verlaan, por su parte, participó en la Conferencia Regional de SDS en New Yersey, así como se reunió con el anarcocomunista, célebre en la escena libertaria de Nueva York, Murray Bookchin (principal referente libertario para los *motherfuckers*) con quien debatió sobre el ideario situacionista. El propio Vaneigem, en compañía de varios miembros de la sección americana de la I.S., visitó la conferencia, abandonándola decepcionado por considerarla excesivamente burocrática.

Es preciso decir que Ben Morea intentó en vano contactar con la Internacional Situacionista para buscar las razones que explicasen la gran aversión de la organización hacia él y su grupo Black Mask, con el que Vaneigem se niega tajantemente a entrevistarse, aún a pesar de un encontronazo fortuito entre éste, Morea y Allan Hoffman (futuro miembro también de los Motherfuckers). El enfrentamiento originó una docena de largas y espesas cartas, así como dos reuniones en París y Londres. No sólo era el frontal rechazo de Raoul Vaneigem a Morea y el trabajo de Black Mask -por razones de pureza ideológica o por los enfrentamientos entre Black Mask y algunos miembros situacionistas americanos que mantenían buenas relaciones de amistad con Vaneigem

y Debord- sino que, dicha agria polémica, se reflejó en un artículo publicado en el boletín de la I.S. en el que se desprestigiaba duramente a Morea y su entorno. Algunos situacionistas norteamericanos bien relacionados con Debord fueron Robert Chasse (que publicará *The power of negative think or Robin Hood rides again* en 1968, así como un año antes *Hall of mirrors*), Bruce Elwell, Jon Horelick (autor de *The practice of truth. The crisis of the IS* en 1973) y, sobre todo, el mencionado Tony Verlaan.

"Nuestra posición es la de combatientes entre dos mundos; uno que no reconocemos y otro que no existe todavía. Se trata de precipitar el gran choque, de acelerar el fin de un mundo, el desastre en el que los situacionistas se reconocerán".

I.S.

Pero la crisis dañó no sólo al estado de salud de los grupos pro-situs o anarcosituacionistas americanos y la I.S. de París, sino que su reverberación alcanzó el Reino Unido. Desde un primer momento, Morea contó con el apoyo y respaldo de los situacionistas ingleses que, escasos meses antes, habían entrado formalmente en la I.S. Así, cuando estalló la crisis éstos salen en su apoyo. Esta actitud mermó la confianza entre éstos y Debord/Vaneigem hasta el punto de ser finalmente excluidos. Inmediatamente, uno de los situacionistas ingleses, Christopher Gray, voló hasta Nueva York para intentar aclarar los acontecimientos que se estaban produciendo, reuniéndose con la sección americana. Mientras, Verlaan abandonó Estados Unidos y se estableció en París, entrando formalmente en la Internacional Situacionista de Francia, aún a pesar de que hasta entonces había actuado como un situacionista bien situado.

A diferencia de otros ingleses expulsados de la I.S. (como Christopher Gray o Donald Nicholson-Smith), Charles Radcliffe dejó la organización por su propia voluntad sin llegar a vivir directamente la referida crisis, por cuanto que ya no se encontraba formalmente en la organización, aunque tan sólo transcurriera un mes hasta el estallido de la polémica. A partir de entonces, Radcliffe comenzó a colaborar como ideólogo de la banda Jefferson Airplaine que incluirá algunas citas *motherfuckers* en su disco *Volunteers.*

Es preciso señalar, llegados a este punto, el fenómeno de la irrupción, en los últimos años de la década de los sesenta (siendo la experiencia de Black Mask y del movimiento provo sus precursores) de la plasmación de prácticas políticas que, partiendo y reconociéndose muchas veces en las tesis situacionistas, se desarrollaron de forma casi autónoma. En el caso de Ben Morea y su grupo Black Mask, tal y como

hemos señalado, no sólo enarbolaron la visión antiarte y anticultura de la I.S., sino que sus raíces se remontaban al Dadá berlinés.

Tras ellos nacieron otros grupos de notable trascendencia a la hora de comprender los acontecimientos posteriores. Nos estamos refiriendo a los ingleses King Mob. Este grupo reprodujo *flyers* y octavillas de Black Mask y compartió por entero su visión de ser un "grupo callejero con análisis". King Mob, cuyo nombre provenía de la pintada "His majesty King Mob" impresa en las paredes de la prisión londinense de Newgate siglos antes con motivo de los violentos disturbios de Gordon, surgió tras la exclusión de los situacionistas ingleses en 1968, sobre todo de la mano de los hermanos Stuart y Dave Wise. Precisamente, Dave Wise, cuando estalla el punk se referirá a este fenómeno como el devenir del proletariado, como un ejemplo de conspiración neomarxista, realizando una interpretación superlativamente prosituacionista como crítico punk. Los hermanos Wise, quienes habían estudiado arte en Newcastle, se trasladaron a Londres y fueron uno de los principales apoyos de Ben Morea. King Mob, desde un primer momento, no ocultó su fascinación por Black Mask. Su estilo, su revista y sus acciones hablan por sí solas de la gran afinidad que les unía con los americanos, incluso más que con el núcleo de la I.S. Este hilo conductor hizo que representaran una forma de activismo intelectualizado y gamberro protagonizado por politizados hooligans y que tuvo en el barrio de Nothing Hill uno de sus epicentros.

En el surgimiento de King Mob convergieron tanto la exclusión del pequeño grupo situacionista inglés de la I.S. como la fuerza de una cuidada revista llamada *Icteric*. Esta publicación había surgido a mediados de los sesenta en Newscastle bajo la tradición dadaísta y surrealista. De hecho, en su primer número se recogió la traducción de *Cartas de guerra* de Jacques Vaché, así como la presencia de Arthur Cravan, Arthur Rimbaud o Duchamp en sus páginas resultó frecuente.

Pero un hecho marcó un antes y un después en la vida de *Icteric* y fue el conocer las actividades que muy lejos de allí, en Nueva York, Black Mask estaban realizando. Dave Wise y Anne Ryder, ambos de *Icteric*, durante el verano de 1967 viajaron hasta Nueva York en donde conocieron personalmente a Ben Morea y participaron activamente en las acciones *motherfuckers*. Esta colaboración puede verse en el artículo que ambos firman junto a los americanos en el boletín #8 de Black Mask (octubre/noviembre de 1967) titulado *Cultura y revolución*. Por su parte, otro importante miembro de *Icteric*, Ron Hunt, quedó impactado con el contenido violentamente antiarte de Black Mask, cuando éstos realizan su campaña por la muerte del arte y los museos. Miembros de *Icteric*, emulando a los americanos, realizaron pintadas en la Universidad en las que podía leerse

LE PROLÉTARIAT COMME SUJET ET COMME REPRÉSENTATION
LA SOCIETE DU SPECTACLE par Guy Debord
(Buchet-Chastel)
Proletarian revolution depends entirely on the condition
IS
that, for the first time, theory
its intelligence & human practice must be recognised and lived by the masses.
It demands that workers become dialecticians
IS
and inscribe their thought in practice.
Thus it demands more of men without quality
IS
than the bourgeois revolution demanded of the qualified men to whom it delegated its realisation
since the partial ideological consciousness enacted by a part of the bourgeois class
has as its base the economy, this central part of social life,
in which this class was already in power.
The very development of class society to the point of the spectacular organisation of non-life thus leads the revolutionary project to become visibly what it was already essentially.

"ART SCHOOL CLOSED FOREVER" (ESCUELA DE ARTE CERRADA PARA SIEMPRE).

El contacto estaba hecho y, poco tiempo después, se produce la visita de la pareja de *Icteric*. Del mismo modo, Ben Morea puso en contacto a los miembros de la revista con los situacionistas ingleses, con quienes había alcanzado una gran amistad, por lo que es sorprendente descubrir la gran importancia que tuvo Morea en la gestación de King Mob. Era inevitable la empatía entre gente como Hunt y Morea. Y, de esta manera, cuando Hunt visionó el corto documental grabado en super 8 en el que se mostraba a los Motherfuckers durante su campaña *Garbage for garbage* (Basura por basura) en apoyo de la huelga de basureros de Nueva York, las afinidades crecieron. Durante este tiempo, la sinergia entre ingleses y americanos (del ambiente netamente *motherfucker*) es innumerable.

Algunas precisiones debemos realizar acerca de la ruptura frontal con los ingleses. Cuando Guy Debord realizó una visita a Londres para entrevistarse con Christopher Gray e intentar depurar posturas, lo que comprobó lo deja absolutamente atónito: en el piso de Gray, tanto éste como los hermanos Wise, despreocupadamente bebiendo en el salón y viendo un partido de fútbol en la televisión. Este suceso, del que existen algunas dudas de que, efectivamente, se llegase a producir de esta forma (dudas esgrimidas tan solo por el mismo Malcom McLaren que justifica dicha supuesta invención por el abuso de las drogas), supondrá la expulsión final de los ingleses. El grupo de París conocía la defensa que Gray hacía de la agitación armada, de la cultura del rock and roll, del anarquismo informal del tipo de Black Mask (a quienes defenderá siempre), pero esta escena desarmó a Debord que, entre otras cosas y al igual que André Breton, no fue nunca partidario de la cultura del pop y el rock and roll, habituales como eran, en cualquier caso, del efervescente jazz de la posguerra. Bandas como The Beatles, para Debord, eran vistas con desprecio como otra forma de espectáculo concentrado y así son mostrados en los fotogramas de su película *La sociedad del espectáculo*, en donde aparecen junto a estrellas como Marylin Monroe.

Este tipo de actitudes dejaban claro la postura de un demasiado heterogéneo mapa mundial en torno a la I.S.. Así, el encuentro en Londres y la afirmación que los hermanos Wise le hacen a Debord de que ésta era la sección inglesa de su organización fue la materialización de una muerte anunciada. La distancia personal de Debord con Gray -quien en su día llegó a ser un prometedor discípulo- se acentuará con el tiempo, sobre todo cuando en 1974 Gray publica *Leaving the 20th Century (The Incomplete Work of the Situationist International)*, del que se editan 4.000 ejemplares, a raíz del cual será acusado de confusionista

ante una aparente nefasta traducción de los textos y los conceptos fundamentales de lo que ya era un auténtico *–ismo*: el situacionismo.

Consumada la ruptura, rápidamente parte del grupo inglés empezó a editar un periódico llamado *King Mob Echo*, inundando de enormes eslóganes pintados en muros, escaleras y vallas de Nothing Hill y de todo Londres. Frases que llamaban a romper el aburrimiento, en defensa de los disparos de Valerie Solanas sobre Andy Warhol y la propaganda por los hechos caminaban en la dirección del terrorismo poético. En un panfleto firmado por King Mob y The Black Hand Gang (nombre con el que, en ocasiones, firmaban Chris Gray y los hermanos Wise) en donde reproducían el escueto comunicado de los Motherfuckers sobre la acción de Solanas, concluían con un listado de varios nombres con potenciales víctimas de este tipo de violencia en donde figuraban, entre otros, artistas como Yoko Ono, Mick Jagger, Bob Dylan, Nike Kustow, Richard Hamilton o Marianne Faithfull.

Por un lado tenemos a la sección inglesa de la I.S., y por otro una revista de inspiración surrealista llamada *Icteric*. El puzzle para entender la gestación de King Mob debe ser completado con la importancia que tuvo la pareja de amigos Dick Pountain y Alan Marcuson, editores ambos de una influyente revista *underground* llamada *Friends*. Ellos imprimieron el estilo hooligan y skinhead de King Mob junto a los hermanos Wise y participaron activamente en varios actos contra galerías de arte como la Indica Gallery. Tiempo después, los editores de la revista *Friends* serán detenidos bajo la acusación de estar detrás de varios atentados y, más concretamente, de tener vinculos o pertenecer a la Angry Brigade. También está el hecho de que el futuro fotógrafo de los Sex Pistols, Joe Stevens, fue detenido bajo los mismos cargos, siendo acusado de integrar un comando anarquista de carácter terrorista. Marcuson había sido, igualmente, el primer editor en el Reino Unido de la revista musical *Rolling Stone*.

Era absolutamente impensable que, aún a pesar de la fascinación por la política radical francesa de Chris Gray, sus amigos imitaran fielmente el estilo de la I.S. Y ello era así por cuanto King Mob fue, en sintonía con los Motherfuckers, un grupo de hippies callejeros sumamente radicalizados. La idea de cierta forma de intelectualidad quedaba a años luz de quienes se habían educado a través de publicaciones *underground* y contraculturales y los discos de los Rolling Stones, Deviants o Frank Zappa.

Este obstáculo ya había sido comprendido por la pareja editora de *Heatwave* en aquella famosa visita a París. Su impronta era una forma de grupo protopunk de acción política, informal y espontáneo. No podía ser de otra forma, ni ellos ni personajes vinculados a King Mob como el decisivo Malcom McLaren sabían francés y este problema hacía que aunque Gray les hablará de los textos situacionistas y les proporcio-

nara algunos ejemplares para ellos lo importante era el uso de conceptos como "espectáculo", la defensa de la violencia en los artículos sobre la revuelta en Estados Unidos, las frases, las viñetas desviadas, los comentarios que llegaban del otro lado del charco, la promoción del plagio, etc. McLaren, a la hora de idear todas esas ideas de ruptura con respecto a la cultura de su tiempo, tomó como punto de partida las hermosas cubiertas en llamativos y atípicos colores de la revista situacionista, las fotos y el inconfundible estilo antiartístico impreso en sus páginas pero, sobre todo, las nociones de desvío y plagio frecuentes en los situacionistas. Aquel extraño grupo de terroristas culturales irradiaba el espíritu y las ideas de un cruzado, estaban apasionados y completamente seguros de su triunfo. Este tipo de cosas fascinaron a McLaren, al que su amigo Fred Vermorel le había contado maravillas acerca de los situacionistas durante su estancia en París. De forma recurrente en la vida de los Sex Pistols estas fueron las herramientas de las que hará uso McLaren o Reid.

Del mismo modo es la época en que se edita y fija por las calles de Londres un mapa al estilo psicogeográfico de la ciudad llamado *Interzone A* realizado por gente vinculada a la revista de inspiración situacionista *International Times*. En el mapa se mostraban aquellas zonas frecuentadas por los compradores de la publicación y cuyos datos habían sido obtenidos a través de los vendedores callejeros y suscriptores, consiguiendo una especie de cartografía de aquellas zonas de mayor activismo en Londres. Precisamente, el número 26 de *International Times* mostraba el grado de permeabilidad de las ideas situacionistas en la escena *underground* londinense con la publicación de un poster a modo de tiras de cómic "desviadas".

King Mob inició una campaña de apertura total de la céntrica Powis Square de la ciudad. Como resultado de la campaña varios *mobbers* fueron acusados de daños contra la propiedad al destrozar las grandes puertas de hierro. En la propaganda de la campaña advertían que los parques iban a ser socializados para prácticas demoniacas por obra y cortesía de King Mob, en contraposición al uso exclusivo de las iglesias por los cristianos.

La perspectiva de King Mob -que según Vermorel contó con cerca de sesenta miembros- era la de ser continuador de la línea política de *Heatwave*, toda vez que la contracultura tendrá un gran peso específico en sus textos, así como la crítica al urbanismo, pero entendiendo su actividad como no ortodoxa en grado máximo y teniendo un gran peso el nihilismo y la violencia. No sólo fue un referente para ellos la combinación de los análisis acerca del rock and roll y la contracultura, la guerrilla urbana y el arte de *Heatwave*, sino que, desde un primer momento, dejaron claro que pretendían extrapolar a la realidad londinense la noción de *gap* (banda) de los Motherfuckers.

La importancia de King Mob es notable, alcanzando a los primeros instigadores e ideólogos del último movimiento contracultural rompedor del siglo pasado: el punk y su aparición en Inglaterra, en especial, en Londres. No obstante, este hecho no puede omitir otro: personajes fundamentales en la aparición del estilo punk, como el diseñador de arte de los Sex Pistols, Jamie Reid, no estuvo nunca, formalmente, en King Mob. La conexión de las ideas situacionistas con la emergencia del fenómeno punk fue el resultado de una mezcla explosiva de personalidades y trayectorias. Por un lado, estaba Malcom McLaren, quien no ocultó su fascinación por el estilo provocador de King Mob y, por otro lado estaba el propio Reid o Sophie Richmond, trabajando en la revista ácrata *Suburban Press*, así como otros como el íntimo amigo de McLaren, Fred Vermorel, de la efímera revista prositu *International Vandalism* o Chris Gray, el histórico antiguo miembro de la sección inglesa de la I.S. Del mismo modo, algunos de ellos, como Reid, habían militado en Solidarity que, en la escena inglesa, venían a ser los difusores de las tesis defendidas por Socialismo o Barbarie.

En el verano de 1968, cuando medio mundo había retransmitido el mayúsculo levantamiento de París, los estudiantes de las universidades de Cambridge y Essex emulan a éstos, iniciándose una dura campaña de ocupaciones y protestas en el campus universitario. La revuelta alcanzó también a escuelas de arte como la conocida Croydon Art School, en donde estudiaba Malcom McLaren. McLaren encabezará distintas sentadas políticas, junto a su amigo -el artífice de todo el arte propagandístico de los Sex Pistols- Jamie Reid, quien era estudiante de la Escuela de Arte de Wimbledon. Bajo el nombre de Kim Philby Dining Club se organizó un grupo de inspiración situacionista, ya extendido el fenómeno pro-situ en Europa y Estados Unidos, distribuyéndose numerosos panfletos que tenían en los cómics desviados y políticos de la I.S., con su característico lenguaje, su arma más poderosa. Como ya indicamos, en el grupo participaban, entre otros, el estudiante prositu Paul Sieveking (futuro colaborador del periódido *Sunday Telegraph*) y Tony Wilson, quién será años más tarde manager de la banda Joy División y propietario del local La Hacienda de Manchester. "Queríamos destruir el sistema pero no sabíamos como hacerlo. Habíamos tenido conocimiento de lo que había pasado en Estrasburgo y de las tácticas situacionistas acerca del plagiarismo (...)", dirá Wilson.

En marzo de 1968, ya constituído King Mob, sus miembros participaron activamente en la manifestación que se celebró frente a la Embajada de Estados Unidos en apoyo de la causa vietnamita. A los gritos marxistas-leninistas de "Ho, Ho, Ho Chi Minh!", Dick Pountain y otros *mobbers* responden con "Hot chocolate, drinking chocolate", marchando junto a jóvenes skinheads que ridiculizan al resto de la manifestación por su condición de estudiantado. Pronto, junto al nombre de

King Mob, se añadió el de The Black Hand Gang (La Banda de la Mano Negra), en clara alusión a la Mano Negra anarquista de Andalucía, así como a una sociedad serbia secreta que había asesinado al archiduque Franz Ferdinand y a bandas violentas de inmigrantes italianos radicados en Nueva York que también fueron conocidos como "The Mob" (Mob=muchedumbre/turba o, más correctamente, pandilla).

Tras el fin de la ocupación de la Escuela de Económicas y Ciencias Políticas de Londres, otro centro de estudios, en este caso la University of London Union, es tomado por los estudiantes que cuelgan a la entrada un cartel que reza

"PROHIBIDO PROHIBIR. TODO ESTÁ PERMITIDO. FIRMADO: EL COMITÉ DE SEGURIDAD"

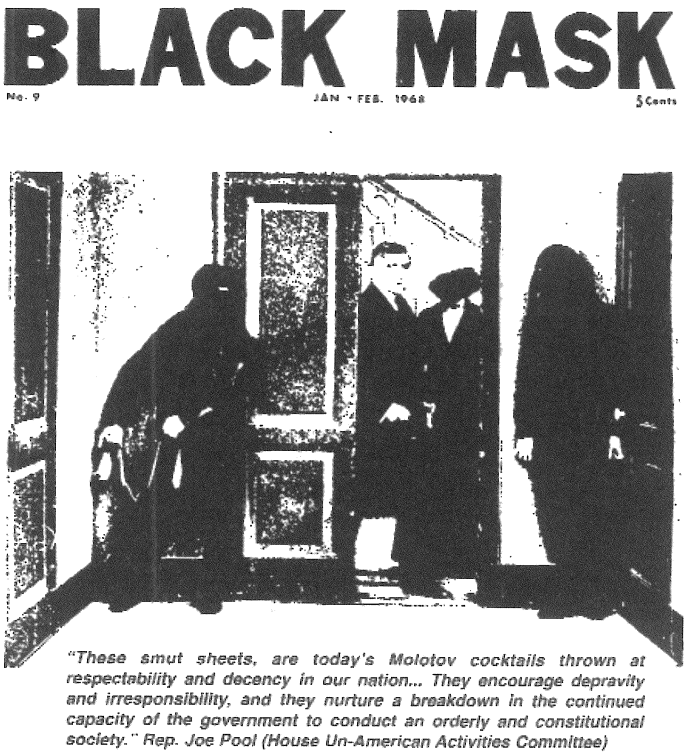
y en donde King Mob se involucró así como Malcom McLaren. La actitud de los estudiantes, dada la fama violenta del grupo, era reacia a seguir sus consejos que, entre otros, pasaban por destruir el centro de estudios. Las ideas lanzadas por King Mob tan sólo fueron respaldadas por dos jóvenes estudiantes de arte que resultaron ser McLaren y Fred Vermorel.

El encuentro de McLaren y King Mob se produce, por vez primera, cuando éste se los encuentra en un bar. La imagen tímida y amable de McLaren hizo sospechar al grupo que pudiera tratarse de un policía de paisano. Pronto, McLaren y el resto se hacen amigos. Todos comparten el desprecio por el arte oficial, la burocracia y la admiración por el romanticismo inglés y los situacionistas franceses. Tras el encuentro con los hermanos Wise decidieron elegir cadena de locales Wimpy, en Harrow Road, como un símbolo del consumismo decidiendo que, a partir de entonces, romperían sus vidrieras cada semana. Los ataques serán reflejados regularmente en el periódico de Nothing Hill como un gesto de violencia gratuita obra de vándalos, no llegando a detener nunca a los responsables.

La influencia de las tesis situacionistas en el Reino Unido llegó, sobre todo, de la mano de personajes de la generación beat como el polémico escocés Alex Trocchi, miembro de la I.S. y creador de obras como *Young Adam* o el proyecto *Sigma*, así como por artistas como Ralph Rumney, uno de los primeros expulsados de la organización centralizada en París.

Resulta elocuente el afirmar que es justo con la aparición de la Angry Brigade cuando King Mob desaparece como tal.

Efectivamente, en 1971, aún a pesar de que medio país estaba tras la pista de quienes eran los Angry Brigade, al menos cuatro de éstos (entre los que estaban John Barker y Jim Greenfield) se reunen en Liverpool con el ya entonces ex King Mob Dick Pountain, íntimo amigo



Cubierta de la revista motherfucker "Black Mask"

de éstos desde los tiempos de las ocupaciones de las universidades y de King Mob. El antiguo *mobber* había creado entonces una publicación llamada *Stark*. Según el antiguo editor de *Friends*, Alan Marcuson, algunos miembros del grupo armado se habían dirigido a la publicación con el fin de que ésta se convirtiera en la publicación legal y política del grupo, lo cual nunca se produjo aunque existieron grandes afinidades entre la revista y los activistas. *Stark*, igualmente, hizo las veces de difusor de textos y comunicados de la Angry Brigade en el Reino Unido. Un mes después de la reunión las oficinas de la Ford en Gants Hill saltaban por los aires, una acción que acompañaron con el comunicado titulado *Estamos celebrando los cien años de la Comuna de París (1871-1971)*.

Aquellos que iban ser los protagonistas de la agitación armada en Inglaterra a comienzos de la década de los setenta primero apoyaron

el movimiento de ocupaciones de casas, en lugares como el barrio de Nothing Hill para, posteriormente, iniciar una campaña de acciones armadas. El inicial contacto de éstos con las ideas de la I.S. vino motivado por textos de agitación en el ambiente estudiantil como *La miseria en el medio estudiantil* y en Cambridge mantuvieron contacto con grupos de discusión situacionista. Para John Barker y Jim Greenfield, futuros miembros de Angry Brigade, la universidad era tan sólo "un apéndice cultural de la violencia de clase y la explotación". A finales de 1967, ya Barker había sido detenido por participar en manifestaciones que acababan en violentos choques con la policía en el marco de las protestas en Cambridge, pero será su traslado desde esta ciudad a Londres el punto de arranque del surgimiento de acciones directas bajo el nombre de Angry Brigade. El grupo armado gravitaba en torno a la idea de "grupo de afinidad", es decir, pequeños, herméticos y descentralizados grupos creados bajo una base de estrecha confianza que impedían o dificultaba la infiltración policial o la delación.

Los contactos y afinidades entre los antiguos miembros de King Mob y la Angry Brigade fueron evidentes, no sólo por haber compartido lugares comunes (la London Street Commune) o tener un discurso similar (influencia directa de textos situacionistas como *Sobre la miseria en el medio estudiantil*), sino por la amistad que unía a alguno de ellos con miembros de King Mob como Dick Pountain.

Entre las investigaciones policiales que cercaban a los miembros de King Mob, en abril de 1971, un ejemplar de la obra de Debord *La sociedad del espectáculo* fue incautado con anotaciones de puño y letra del propio John Barker, tejiéndose la conexión argumentada por la misma policía entre la acción de la Angry Brigade y las ideas situacionistas. Ante ello, Barker señaló que, sarcásticamente, la Angry Brigade fue "irónicamente espectacular y nuestras acciones dependían de su publicidad". Aunque admitiendo la influencia que este tipo de textos tuvieron en el grupo, admitió que existieron otras referencias aún más potentes como fueron los movimientos contestatarios italianos de finales de los sesenta. Las acciones del grupo continuaron con una explosión que destruyó una boutique, acompañando la acción con un comunicado en el que definían este tipo de locales como "casas de esclavos", concluyendo que "la única cosa que tú puedes hacer con estas modernas casas de esclavos es destruirlas. Golpéalas hasta que irrumpa la revolución" (Comunicado #8). Dos meses más tarde, el cadáver del cantante Jim Morrison, quién había proclamado que estaba interesado "en cualquier cosa acerca de la revuelta, el desorden o el caos" aparece en la ciudad de París.

A comienzos de 1969 distintos artefactos explosivos estallan en lugares como el Banco de Bilbao de Londres o el Banco Español de Liverpool. Las acciones hablaban por sí solas acerca de la intencionali-

dad y objetivos que desarrollan los miembros de la Angry Brigade. En este sentido, su estrecha afinidad personal e ideológica con otros grupos libertarios armados, como el Grupo Primero de Mayo, hizo que compartieran la denuncia contra el régimen franquista y la represión existente. Uno de los procesados por pertenencia al grupo inglés, Stuart Christie, ya había cruzado la frontera española cuando era casi un adolescente. Y lo hizo cargado de explosivos con el objetivo de asesinar al dictador Franco, conociendo en el transcurso de los preparativos de la acción a Octavio Alberola, cabeza visible del grupo libertario español. Para Christie, que tiene conocimiento del caliente mayo en prisión, los situacionistas eran expertos revolucionarios en materia de contrapublicidad.

Londres, en estos momentos, era un hervidero de comunas convertidas en centros de contracultura, tal fue el caso de la casa que se abre en septiembre de 1969 en el número 144 de Piccadilly por parte de los grupos London Arts y Street Commune, todos ellos metidos de lleno en la agitación de inspiración situacionista y ácrata, así como en la cultura y modos propios del rock and roll. En la casa, un antiguo hotel desocupado hasta entonces, participarán miembros de King Mob y futuros Angry Brigade bajo la consigna de la imposibilidad de esperar por más tiempo a que el viejo mundo se veniera abajo para vivir "nuestras propias vidas". El desalojo de la casa que el periódico *Daily Mirror* calificó como "el castillo hippie" llegó cuando, bajo el pretexto de tráfico de drogas, decenas de agentes irrumpen en el centro deteniendo a varios de sus ocupantes y al menos dos de estos son finalmente condenados a nueve meses de prisión.

Pero otras cosas estaban sucediendo en Inglaterra a un ritmo frenético: Malcom McLaren ya se encontraba organizando eventos musicales; conciertos que, como el realizado en el Goldsmith´s Art Collage, acabó en disturbios. El barrio de Nothing Hill vió al inquieto Barker participar en distintos grupos de extrema izquierda, fundando la West London Claimant Union. Mientras, en la convulsa universidad de Essex, varios estudiantes son detenidos acusados de lanzar explosivos contra el Barclays Bank en protesta por su política de apoyo al régimen racista de Suráfrica.

Las referencias ideológicas de la Brigada de la Cólera empezaron a estar claras tras la colaboración de sus miembros en la recién creada Cruz Negra Anarquista inglesa de la mano de Stuart Christie. Tanto Barker como Greenfield participaron en mítines de apoyo hacia, entre otros, los anarquistas del Grupo Primero de Mayo español. Situacionistas franceses, anarquistas españoles, ejemplos de guerrilla urbana como el desarrollado por los españoles o los estadounidenses Weathermen, los Black Panthers (sobre todo en los eventuales choques con la policía protagonizados por black panthers a finales de 1968 y

1969) y la gestación de la Black Liberation Army fueron el soporte ideológico y práctico de los ingleses. De hecho, la denominación de la organización "Angry Brigade" respondía a un doble motivo: la evocación a la tradición brigadista española durante la guerra civil, así como la de los *enrages* (furiosos) parisinos, sin olvidar a su propia tradición de subculturas juveniles de rechazo social como el fenómeno de los *angry young men* ingleses durante los años cincuenta.

En sus frecuentes comunicados señalaban sus objetivos: "Embajadas, los cerdos más importantes, espectáculo, jueces, propiedad...", a la vez que anunciaban que el grupo "ha empezado a luchar y la victoria será posible con la organización de la clase obrera, con bombas". Una palabra como "espectáculo", hasta entonces casi desconocida por la policía británica, creó el curioso el hecho de la existencia de varios policias investigando los textos situacionistas en busca de una respuesta y preguntándose acerca de si era posible que existiese una mano negra que desde París dirigiera la violencia. Los agentes pensaban que estudiando a los autores intelectuales podían adelantarse a los autores materiales. Aquella "invisible insurrección de un millón de mentes" descrita por el ex situacionista e icóno beat, Trocchi, ahora era a los ojos de la policía "el hombre y la mujer que están sentados junto a ti" (Comunicado número 9 de la Angry Brigade). El recurrente uso e invocación por parte de la Angry Brigade de palabras como espectáculo, deseos... con un estilo claro y violentamente situacionista hacia trazar los hilos conductores de la base ideológica de este grupo armado hasta otras latitudes, a medio camino entre las ideas típicamente ácratas, el estilo Weathermen o la propia I.S. Mientras, en Europa aumentaba la violencia política.

Esta actitud de defensa a ultranza de la violencia al servicio de fines revolucionarios encontró su oposición también en buena parte de la izquierda, publicándose en el periódico comunista *Red Mole* un mensaje destinado al grupo en el que se advertía de que "la persona conocida como Duncan es un cerdo. Pregúntense si no están siendo utilizados por la pasma...".

La actitud del gobierno inglés frente a la contracultura en general fue siempre de abierta represión. En 1971, cuando ya el movimiento hippie parecía haberse desinflado, la conocida revista *OZ*, dirigida por Richard Neville, fue llevada ante los tribunales y su director condenado a quince meses de prisión por obscenidad. La razón era el haber publicado poemas y dibujos sobre sexo realizados por niños.

El campo de operaciones que fueron los grandes ocasos y tempestades en torno a 1968 y que sacuden puntos cardinales tan alejados unos de otros como Estados Unidos, Japón o Francia, habían creado un puñado de años después un nuevo tipo de compromiso político propio

de un movimiento que deseaba serlo sin llegar a alcanzar la meta de la movilización de las masas y, en algunos casos, sin pretender ni tan siquiera un levantamiento generalizado. La década de los setenta fue la época de la desesperanza, el momento de comprobar cómo buena parte de los revolucionarios de los sesenta se habían integrado en aquel sistema que un día juraron destruir. Era el fin del proclamado nuevo romanticismo. Era la personificación de Sartre al afirmar que "*C'est un révolté, non pas un révolutionaire*" (No todo rebelde es un revolucionario). La nueva izquierda se había consumido a sí misma bajo la fórmula de "desconfiar de todo aquel que tuviera más de 30 años" (cuando Tom Hayden, del SDS estadounidense, pronuncia esta frase tenía ya 29 años).

Pintada letrista y pre-situacionista. Rue de Seine, St. Germain des Prés, 1953

Desarraigo, tristeza y, con frecuencia, aislamiento de los movimientos sociales fueron los síntomas de un buen número de activistas que, acabada la utopía de los sesenta, se lanzaron a idear nuevos modos de vivir. Ya no existían miles o millones de personas confiando su porvenir a la acción callejera y la victoria -que tiempo antes casi podía saborearse- parecía alejarse una eternidad, ante lo cual la vida para muchos militantes adquirió cauces más duros y trágicos. A finales de los sesenta y primeros setenta surgieron distintos grupos y organizaciones armadas que rompían, con frecuencia, con su patrocinio ideológico. El uso de la violencia del lado de la revolución se presentó como una forma viable, como la punta de lanza para derribar a Goliat. Atrás quedaba la nebulosa del romanticismo de los primeros grupos como los Tupamaros y ahora todo se tornaba más cruento. Son los años de los secuestros de aviones y del pánico social de los mayores por el hecho de

que sus hijos huían hacia delante; una juventud armada que devoraba el tiempo de sus padres.

En los setenta emergió la estructura guerrillera informal y el combate en las ciudades europeas bajo la idea de "grupo de afinidad" de los Motherfuckers y Ben Morea. Precisamente, la expresión "grupo de afinidad" se acuñó en el ambiente típicamente ácrata por parte del anarquismo español, siendo definido por el ídolo *motherfucker* Murray Bookchin como "un colectivo de amigos íntimos que tienen tanto interés en sus relaciones humanas como en sus objetivos sociales". En el anarquista Bookchin los miembros de Black Mask reconocieron a su ideólogo directo, a su mentor.

El *gap* revolucionario y callejero adquirió en la Angry Brigade un claro mensaje de superar las grandes organizaciones y sus estructuras, fácilmente infiltrables por la policía. Ahora tan sólo se necesitaba a un puñado de jóvenes preparados y furiosos con suficiente energía para sobrevivir en la clandestinidad. Y este grupo fue el que hizo su aparición en Inglaterra entre 1970 y 1972, siendo causante (según la policía) de la colocación de más de veinticinco artefactos explosivos, hasta culminar en un gran proceso judicial que condujo a imponer penas de cárcel para cuatro de sus miembros. De este modo, grupos como la americana Brigada George Jackson comenzaron a incorporar al discurso armado los incipientes movimientos por los derechos homosexuales y de las lesbianas, además de cobrar un especial protagonismo el mayor movimiento de los setenta (el feminismo) al crearse grupos autónomos de mujeres en estructuras mayores y realizar acciones genuinamente feministas. El Ejército de Liberación Negro personificó la dureza de ese tipo de prácticas al tirotear decenas de coches patrulla y protagonizar duros choques con la policía. Los servicios de inteligencia estaban comprobando hasta donde estaban dispuestos a llegar todos aquellos jóvenes nacidos al calor de 1968. El resultado fue que, poco a poco, se fueron enfrentando al hecho de ir engrosando la población penitenciaria, por lo que las cárceles empezaron a ser un foco de disidencia y motivo de numerosas escaramuzas armadas. Los derechos de los presos, hasta entonces sin casi protagonismo, en los primeros setenta ocuparon buena parte del ideario de los grupos de ultraizquierda.

La realidad era bien difícil de digerir: la guerra de Vietnam continuó hasta 1975, a pesar de haber movilizado a medio país y medio mundo haber salido a la calle; la guerra fría se levantaba como un terror físico y psicológico enorme para sus ciudadanos; la energía nuclear ganaba terreno y apoyos así como, pasada la ilusión del bienestar económico de los sesenta, llegó el temido paro y la crisis económica. Si disminuyó el número de manifestantes aumentó la violencia de sus acciones, de lo mayoritario se pasó a la acción de vanguardia minoritaria, algo que unido a la pérdida de contactos con la vida pública por las

exigencias de la clandestinidad hacía que fuera más probable que el movimiento revolucionario se inclinase hacia el dogmatismo marxista-leninista. Una nueva semántica copaba el discurso de la izquierda más allá de la izquierda. Este discurso giraba en torno a la expresión "guerra social".

LA PELÍCULA

La película *Born In flames* de Lizzy Borden (1981) es un film atípico por completo. Borden, anarquista y feminista, quiso hacer un film que diera respuesta a toda una serie de debates que desde hacía una década estaban presentes en el movimiento feminista. Sus personajes representan cada una de estas candentes preguntas. Isabel es una *deejay* de una radio libre, Radio Regazza; Honey, por su parte, es una afroamericana que programa música negra; por último, está el llamado Ejército Femenino, integrado por negras y lesbianas a modo de batallón ciclista encargado de vigilar y evitar violaciones y ataques contra las mujeres. La película hace uso de algunos fragmentos tomados de otras películas o programas de televisión al estilo situacionista. Las discusiones giran en torno al papel asumido por las mujeres liberales blancas, negras y lesbianas, con intereses frecuentemente enfrentados y que suscitaron numerosos debates entre las mujeres negras y sus propias organizaciones negras o la nueva izquierda. Aún así, lo más interesante de la película es que polemizó con la supuesta no violencia de las mujeres y del propio movimiento feminista -violencia feminista y revolucionaria que sería enarbolada por grupos autónomos como las alemanas Rote Zora-, lo que hizo que levantara cierta polémica, aún a pesar de su carácter *underground*. El Ejército Femenino no sólo defendía a las mujeres de las violaciones, sino que su ideario era netamente anticapitalista. De hecho, la película termina con una bomba colocada en lo alto del World Trade Center (cuesta difícil imaginar esta película estrenada hoy día tras la desaparición física de las torres), superando de este modo los tradicionales objetivos feministas. La aventura defendida por *Born in Flames* confunde a las autoridades federales, inútiles a la hora de intentar detener a un grupo de afinidad formado única y exclusivamente por mujeres, siendo presentados en la película los agentes del FBI como absolutamente desesperados. En la vida real, en el mundo de las violencias reales contra las mujeres, la experiencia de Rote Zora no dio lugar nunca a la detención y encarcelamiento de sus militantes, provocando un sorprendente paralelismo con la película.

Ben Morea y el yippie Abbie Hoffman habían alcanzado una notable popularidad en el circuito de la nueva izquierda, justo cuando ésta comenzaba a considerar la posibilidad de romper con algunos de

sus padres ideológicos (Martin Luther King y el movimiento por la no-violencia) para llevar a cabo acciones que pusieran en tela de juicio la política exterior de su país, así como la férrea mano con la que se administraba su disidencia interna. Conservadurismo extremo, patriotismo rancio y supremo aburrimiento fueron suficientes razones para que miles de jóvenes se lanzasen a la toma de la calle y se concentrasen en invadir cuarteles o edificios institucionales. De hecho, los Motherfuckers surgieron de la sección neoyorkina de Students For A Democratic Society (SDS), cuando ésta última era la mayor organización estudiantil de izquierdas de la nación con casi cien mil miembros y justo cuando en su seno comienzan a desatarse intensísimos debates en torno al papel de la violencia para el cambio social. Asesinado el reverendo King y Malcom X, la estrategia de la no-violencia, que había alcanzado miles de partidarios a lo largo y ancho de Estados Unidos, entró en una endémica enfermedad. La heterogeneidad de SDS, que englobaba desde liberales de izquierda hasta anarquistas, termina por romperse en 1969 en un proceso que empezó en la década de los sesenta como una organización simplemente progresista. Su compromiso cada vez mayor con el marxismo-leninismo y los movimientos guerrilleros dividieron el movimiento radical de la nueva izquierda entre anarquistas (con los Motherfuckers, quienes abandonan públicamente su anterior nombre, Black Mask, para decantarse por acciones directas que terminarán en campañas de explosivos), hippies politizados neolibertarios (Yippies), nacionalistas culturales (independentistas puertorriqueños de Young Lords), marxistas (Weathermen), etc.

Tanto los Yippies como Black Mask personificaron en sus líderes o cabezas visibles, Abbie Hoffman/Jerry Rubin y Ben Morea, sus distintos métodos y formas. A la crítica implacable del arte de Black Mask, los Yippies optaron por invadir la Bolsa de Nueva York lanzando billetes a los yuppies; de la ocupación del Museo de Arte Moderno, los Yippies convocaron a miles de personas que, rodeando el Pentágono, formaron un gran anillo humano para exorcizar "al demonio" que habitaba dentro.

La naturaleza de la nueva izquierda americana distaba mucho de ser similar a la escena política francesa. Los franceses pertenecían a otra tradición política, más ortodoxa si se quiere, pero lo cierto es que en la producción teórica de la I.S. encontramos escasas referencias a los acontecimientos de Estados Unidos, más allá de sus análisis sobre las revueltas raciales que respondían a la creencia de que el nuevo sujeto revolucionario en ese país era, sin lugar a dudas, el proletariado negro. Si encontramos, en cambio, miradas hacia China o a las viejas colonias francesas, pero Estados Unidos parecía quedar distante.

El rechazo de una parte de la izquierda "oficial" ante la aparición de los situacionistas fue notable, toda vez que sus referencias polí-

ticas provenían de personajes declarados desde hacía tiempo como *non gratos* por los comunistas, como Lefebvre o Lukacs. Así, a pesar de su base ideológica claramente marxista o postmarxista, su indomable y profundo desprecio hacia toda forma de autoridad, su contundente crítica a la historia (en sus palabras y en sus hechos) de la izquierda, así como su defensa de la violencia desencadenada por los *outsiders*, los situaron, más por exclusión periodística que por afán como grupo, cercanos al anarquismo y al movimiento libertario.

La secuencia de la película "La sociedad del espectáculo" en la que se muestran imágenes de *El acorazado de Potemkin*, junto a una cita del histórico anarquista y hombre de acción Durruti, ilustran este ideario. Su razón puede entenderse en la gran fascinación que Debord sentía por España y la guerra civil. En su boletín, la I.S. ya había declarado su respeto por el anarquismo cenetista de la Guerra Civil española, pero la realidad del anarquismo francés tras la Segunda Guerra Mundial dejaba mucho que desear. Corroído por interminables disidencias internas que se agudizan cuando las Juventudes Libertarias rompen con los modos impuestos por los históricos del anarquismo español (como Federica Montseny), los grupos libertarios españoles en el exilio francés se mostraban casi como entes más preocupados por el rédito de un pasado glorioso que por el enfrentamiento. A finales de los cincuenta, con la aparición de grupos anarquistas destinados al enfrentamiento armado a través de acciones que capitalizaran el interés del mundo ante el irresuelto problema español, algunos situacionistas tomaron cierto contacto con miembros de las Juventudes Libertarias, organización que enarbolaba esta estrategia más encendida y dura.

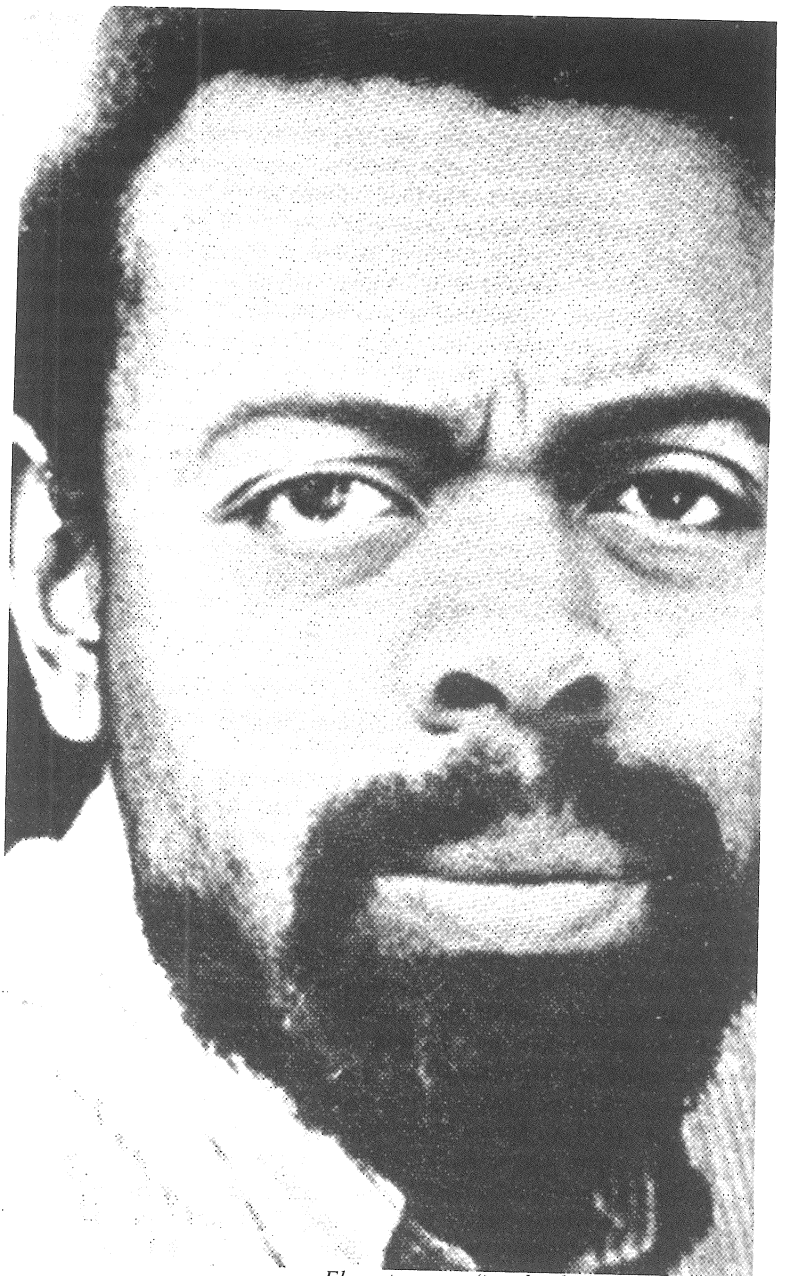
Otro conocido miembro de Black Mask fue Dan Georgakas. Georgakas era miembro fundador del grupo y, además, militaba en la League of Revolutionary Black Workers de Detroit, una organización revolucionaria que contó con el apoyo y el reconocimiento de la izquierda italiana. También fue simpatizante de la Internacional Situacionista, manteniendo contacto con su sección americana. Algunos de los miembros de la organización de Detroit fueron influidos por los seminarios políticos de Marty Glaberman -marxista que tenía contacto con Socialismo o Barbarie -quien, años más tarde, tuvo conocimiento de que en el sótano de su casa recibía instrucción una organización clandestina autodenominada Third World Liberation Army.

Durante la década de los setenta, como hemos visto, las ideas situacionistas experimentaron un gran auge en Estados Unidos e Inglaterra con el fenómeno pro-situ, formándose grupos en Nueva York o San Francisco. A comienzos de los ochenta la onda expansiva continuaba. *Not Bored!* fue inicialmente publicado en Ann Arbor en julio de 1983 -el mismo lugar en donde un comando de los Weathermen había intentado atentar contra una fiesta de soldados- siguiendo la misma

línea que la revista inglesa *Heatwave*. En efecto, *Not Bored!* rescataba la crítica musical con una fuerte dosis de crítica situacionista de la mano de su principal editor Bill Brown, que entonces tenía 24 años. Brown era periodista del diario *The Ann Arbor News*, pero la censura en este medio le condujo a crear el suyo propio gracias al cual dar salida a sus textos. Otro colectivo como Inventions (radicados en San José) funcionó únicamente en torno a una publicación durante escasos años (1980-1982).

Sin lugar a dudas, la mayor concentración de grupúsculos prositus se produjo en California, concretamente en Berkeley (cuna de la nueva izquierda durante la década de los sesenta). En un pequeño radio geográfico cohabitaron una ingente cantidad de grupos como fueron The Council for the Eruption of the Marvellous, 1044 (que publicaron textos de los ingleses King Mob), Diversion (integrado por antiguos miembros de la sección americana de la I.S.), Contradiction (1970-1972), Negation (que cambió su nombre por el de Four Ourselves en 1974 y que siguió la estela de Vaneigem hasta aproximadamente 1976), Point Blank! (1971-1974) o el Bureau of Public Secrets de Ken Knabb, todavía existente en la actualidad. En este sentido, en Detroit, Fredy Perlman´s, del Black and Red Project, publicó varios textos de Guy Debord y, en 1975, se editó el conocido periódico *The Filth Estate*. En Oakland, la publicación *Against Sleep and Nightmare* editó tres números en torno a 1988. Igual efímera existencia tuvo el colectivo/revista *Council For Conscious Existence*, que trabajó desde Nueva York (1971-1973). Quizás fueron Negation y Point Blank! los más activos. En el caso de estos últimos, en 1973 llenaron las calles de San Francisco con unos carteles en los que preguntaban a los transeúntes si acaso alguna vez no habían sentido ganas de asesinar a su jefe, frase recuperada años más tarde como título del primer disco de la banda punk Feederz.

En el otro lado del charco, en Inglaterra, surgieron igualmente publicaciones y pequeños grupos prositus radicados en Londres como Caribbean Situationist (1973), Spontaneous Combustión (1974?) o, posteriormente, la célebre *Spectacular Times* y el fanzine punk *Vague*, entre otros. Por último, es preciso destacar el intenso trabajo emprendido por *L´Encyclopedie des Nuisances* desde 1984 hasta 1992, fecha en la que se publica el último número de su revista. El grupo había surgido a partir del trabajo de un antiguo situacionista como Christian Sebastiani y del colaborador de Debord y seguidor de la I.S., Jaime Semprún, junto a otros como Miguel Amorós. El mismo Debord había mantenido un fluido contacto con el grupo llegando a escribir tres textos para la revista. Finalmente, Debord rompió su relación con estos. La actividad de la *L´Encyclopedie des Nuisances*, como ya hemos apuntado, cesó en 1992 haciéndose publica mediante un comunicado en el que se anunciaba que el grupo pasaba a un "estado de eficacia superior", tras el cual alguno de sus miembros han seguido muy activos en la crítica a los



El poeta negro "motherfucker" LeRoi Jones

movimientos sociales, la lucha contra el Tren de Alta Velocidad o mediante un ejércico de recuperación de la memoria histórica del anarquismo español.

Resulta imprescindible que, al tratar la experiencia del grupo Black Mask y el fenómeno *motherfucker*, se nombre al célebre poeta y dramaturgo *underground* LeRoi Jones. Jones nació en Newark, New Jersey, estudiando en varias universidades, entre ellas la convulsa Universidad de Columbia. Su obra abarcó el teatro, el análisis de la música negra o el apoyo al poder negro y la cultura negra. *Dutchman*, obra de Jones, ganó el premio Obie a la mejor obra de teatro americana de 1963-1964. Entre sus iniciativas, destacó la creación de una Escuela de Teatro para las Artes Negras en Harlem, institución en donde además se ofrecieron conciertos de jazz. Más tarde, fue conocido como Amari Baraka, nombre con el que definitivamente se vinculaba al nacionalismo negro musulmán creando la Black Community Development of the National Black Political Assembly a partir de 1967, tras abrazar abiertamente el fuerte movimiento del *black power*. Su inmediato divorcio, en cumplimiento del estilo de vida musulmán, tras la conversión religiosa y su público sexismo hicieron que activistas negras como Angela Davis criticasen su figura.

"La ciudad aumenta su color.
Nuestra tristeza envuelve este lugar de madera,
única gota de lluvia,
imagen azul del amor de alguien.
Red de lluvia. Cuerdas de vidrio hielo cristal aplastan (...)
Amor ahogado, hombre ahorcado, girando, cemento en sus pies.
Pero la suciedad pequeña de la mente pequeña,
bajas estructuras de Newark, Baltimore, Cincinnati, Omoha.
Desgracia, Europa ha pasado, estamos solos.
Europa frágil mujer muerta, estamos solos"
LeRoi Jones "Poema para demócratas"

Esa violencia llevada al plano de las ideas pudo ser captada por el mismo Baraka cuando en la dura revuelta de Newark es detenido por la policía acusado de haber participado en los disturbios. Tras cuatro días entre rejas y después de ser registrado como Everett, fue puesto en libertad, no sin antes acabar con su cuerpo dolorido por los golpes de los agentes. Pero la encrucijada a la que las autoridades habían puesto al molesto Baraka era aún más grave de lo que se podía pensar, siendo acusado también de poseer numerosas armas de fuego y

marihuana en su casa. Una combinación nefasta a los ojos del ciudadano de clase media blanca norteamericana. El juicio, al que acude ataviado con ropas africanas y que utiliza como mitin político, dio lugar a una sentencia de casi tres años de cárcel.

Baraka consideraba urgente una sólida base cultural para el movimiento de los derechos civiles y del poder negro. En sus propias palabras, el poder negro supone el "poder controlar nosotros mismos nuestras vidas. La totalidad de nuestras vidas. Nuestras leyes. Nuestra cultura. Nuestros hijos. Sus vidas". El activista negro corría el peligro, señalaba, de que al unirse al movimiento de los derechos civiles se "aburguese y le guste llegar a ser capitalista, vivir bien y convertirse en una momia". Defensor a ultranza del nacionalismo negro, sobre el cual decía que "no puede existir dentro del poder blanco. O el uno o el otro. Sólo puede haber el uno o el otro. Se excluyen mutuamente", promovía la llamada "negritud" y el "arte negro".

La obra de Baraka estuvo íntimamente vinculada al teatro de la crueldad de Artaud, a través del cual pretendía que el espectador se enfrentase a sus demonios internos, pero siempre desde una óptica de creación de una cultura negra propia. En 1964 la actividad de Baraka ya estaba dentro del campo abiertamente político, recibiendo distintos premios por su labor. Su postura política le llevó a afirmar que estaba a favor de

"UN CONFLICTO A ESCALA MUNDIAL PARA LA DESTRUCCIÓN DE TODOS LOS JEFES POLÍTICOS DE LA RAZA BLANCA",

defendiendo la creación de un movimiento negro fuerte y amplio basado en la potenciación de su propia cultura al margen de la influencia de la cultura burguesa blanca. Así, afirmaba que el artista negro era "un mago negro que tiene a su disposición el poder de las tinieblas". La fórmula de "el arte por el arte" era, en el ideario de Baraka, el arte por la conciencia negra acerca de su papel en la historia y en el mundo, en medio de una guerra que había sido declarado al mundo negro, a la vanguardia negra y a los militantes.

Dadá fue para Baraka una influencia fundamental, algo que muestra su empatía con grupos radicales como Black Mask/Motherfuckers. En 1964 grabó su primer disco de poemas con el acompañamiento de la New York Art Quartet que tenía como título *Black Dadá Nihilismus* y dos años después surge Black Mask .Tras varias décadas desde el incendio de 1968, Baraka volvía a estar en el ojo del huracán para el gobierno de Estados Unidos cuando, tras el atentado contra el World Trade Center, publicó el poema *Somebody blew up America*, en donde afirmará que los nazis controlaban el gobierno, algo por lo que será acusado de apología de la violencia y antisemitismo.

En 1967 pocos eran los que afirmaban el hecho de que "en Jimi Hendrix la música de revuelta ha encontrado a su poeta". Este no era el caso de Franklin Rosemont, un anarquista y surrealista militante del sindicato IWW y editor de la publicación de Chicago *Rebel Worker*. La frase incendiaria de *"burn, baby, burn"* que ilustraba la propaganda política de la librería Solidarity y que luego será también utilizada por King Mob, fue un ejemplo de esa idea sobre la que giraba el grupo íntimo de Rosemont cuyas conexiones atravesaban países y mares, teniendo en el amante del jazz y el rock and roll, Charles Radcliffe, de *Hetwave*, su reafirmación intercontinental. El rock and roll o, más específicamente, los rock and rollers (seguidores del rock and roll), habían irrumpido en tranquilas ciudades como Londres, haciendo saltar todos los pronósticos y deseos surgidos tras la Segunda Guerra Mundial acerca de una juventud educada y dispuesta a acatar la cortesía y los buenos modales.

El rock and roll traspasó el terreno propio de un estilo de música más y, bajo la apariencia de la desesperanza, clamó placer y hedonismo, vanidad y violencia. Cualquier estudio hecho hasta entonces se venía abajo y todo el ejército de exorcistas, en forma de sociólogos y críticos, inició una frenética carrera directa a pretender descifrar las causas de porque los jóvenes destrozaban las butacas de los teatros con sus navajas, rompían el mobiliario urbano o eran protagonistas de enormes batallas campales (como las que, en los primeros sesenta, surgen entre rockers y mods, en ciudades como Margate, en donde cientos de jóvenes se enfrentaron durante una brutal pelea en plena playa). Incluso la banda californiana de los Angeles del Infierno gozó durante un tiempo de cierto reconocimiento por parte de la misma generación beat; poetas como Ginsberg confiaron en su manera de vivir.

Pero las cosas no fueron lo que parecieron ser, sobre todo tras la violencia indiscriminada, los incidentes del festival Woodstook -en donde los Hells Angels se autonombraron miembros del cordón de seguridad de los Rolling Stones- o por su ira contra los pacifistas. Liberales, conservadores, ultraderechistas, ciertos izquierdistas, religiosos, autoridades... todos consideraban, en forma de un clamor unísono, la explosión del rock and roll como un fenómeno del cual poco podía extraerse más que pura decadencia. Esa decadencia, en parecidos términos a los que se refirió la sociedad al señalar a los románticos un siglo antes, también fue el gesto lúdico, salvaje y rupturista de la sociedad heredada de sus padres. Incluso Frank Sinatra declaró públicamente que el rock and roll era lo más nauseabundo y decadente que jamás hubiera oído.

El rock and roll, como fenómeno cultural que irrumpe en las grandes ciudades, configuró las formas que, a partir de entonces, iba a adoptar la revolución urbana en medio de la efervescencia del

momento, justo tras la parcial asimilación que, a finales de los cincuenta y primeros sesenta, se había hecho del jazz.

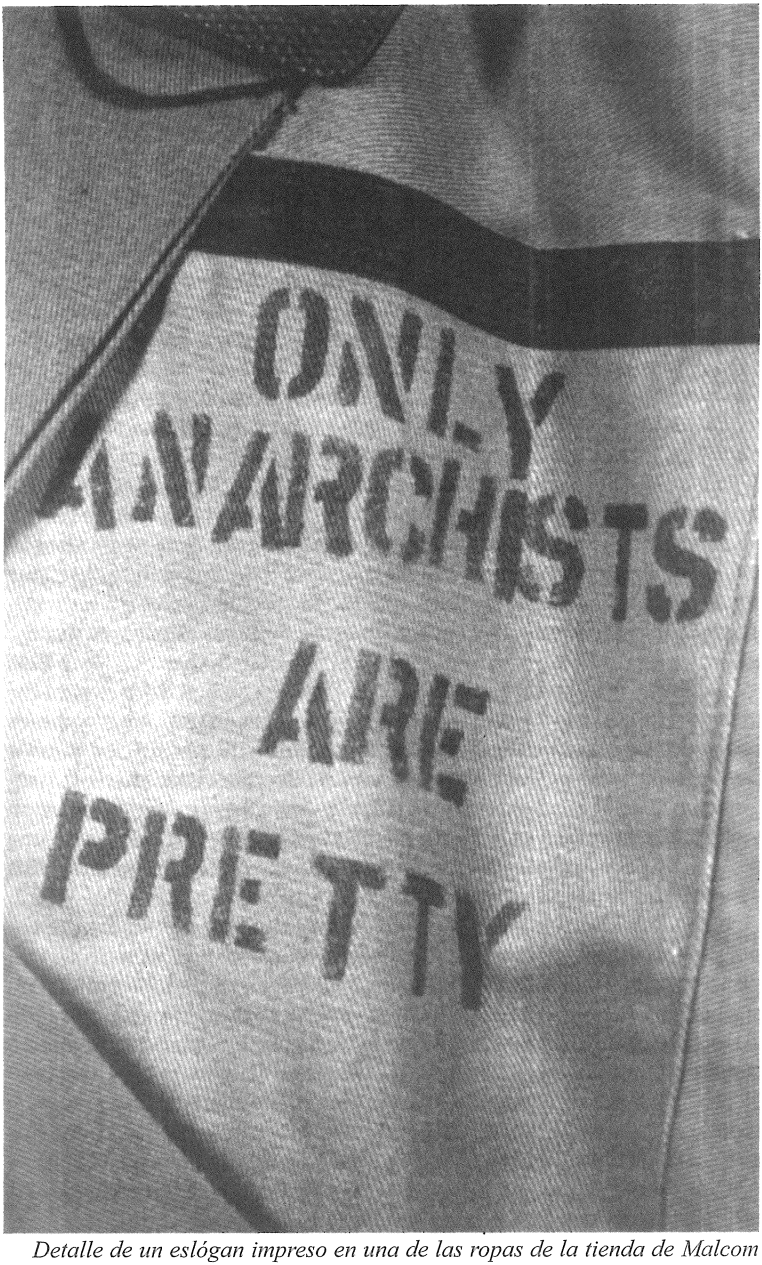
"La obligación de un revolucionario es hacer la revolución. La labor de un músico es hacer música. Pero hay una ecuación que no debe pasarse por alto: LA MÚSICA ES REVOLUCIÓN. El rock and roll es una de las fuerzas revolucionarias más vitales en Occidente -empuja a la gente de nuevo hacia sus sentidos y les hace sentirse bien, como si estuvieran vivos otra vez, en medio de este monstruoso funeral de la cultura occidental-. Y de eso trata la revolución: tenemos que establecer una situación en este planeta donde toda la gente se pueda sentir bien en todo momento. Y nosotros no descansaremos hasta que esa situación sea una realidad (...). Es extremadamente importante para los grupos urbanos organizarse alrededor de una actividad cultural popular, como una banda de rock and roll, un periódico comunitario, grupos de teatro alternativos, un centro de salud, o lo que sea en lo que puedas conseguir esa unidad. Las formas culturales te darán acceso a los mass media y a las audiencias masivas de la pre-revolucionaria juventud que simplemente está ahí, sentada, esperando a ser encendida. Los grupos en los institutos pueden organizarse en torno a un periódico o bandas y presentarse como un frente unido en sus negociaciones con los administradores y otros asquerosos... ¡Es hora de encender, sintonizar y tomar el control! ¡Alto hasta el techo, hijo de puta!"

John Sinclair "El rock and roll es un arma de la revolución cultural", 1968

El "mágico incendiarismo" de Hendrix se insertaba dentro del ideario que Rosemont sentía, según el cual "la música, tal y como es conocida hoy, será reemplazada por el libre juego de los deseos humanos, la invención de la vida por uno mismo y el sonido de la imaginación". *Rebel Worker* fue, muy posiblemente, la primera publicación y el primer grupo en considerar la cultura del rock and roll desde una perspectiva revolucionaria, adelantándose temporalmente en unos dos años a la revista londinense *Heatwave* (1966).

Rebel Worker nació a partir de un grupo de afinidad formado por jóvenes de clase trabajadora integrados dentro del sindicato de inspiración anarquista IWW (Industrial Workers of the World) en la ciudad de Chicago, el cual ya desde comienzos de siglo había otorgado al terreno cultural una importancia decisiva en su enfrentamiento contra el capitalismo. Chicago, a diferencia de otras ciudades como Nueva York o San Francisco, carecía de un movimiento beat fuerte y representativo. Aún así, tanto Franklin como Penélope Rosemont -los auténticos artífices de *Rebel Worker*- reivindicaron la emergente contracultura de comienzos de los sesenta: poetas beat, jazz, blues, rock and roll, pacifismo, etc.

Poco podía imaginar el joven Rosemont que aquella tarde iba a descubrir su gran atracción e interés por las inquietudes de la genera-



Detalle de un eslógan impreso en una de las ropas de la tienda de Malcom McLaren

ción *beat*, más si consideramos la idea de que estaba a punto de someterse a una sesión con el dentista. En la sala de espera, junto a una pila de aburridas revistas de sociedad, el joven Rosemont leyó un artículo en donde se preguntaba su autor hacia dónde iba la generación *beat*. Con este punto de partida y la lectura de Jack Kerouac (en especial su obra *On the road*) creó en su escuela una modesta revista literaria llamada *The Lantern* (La Linterna).

El clima existente en Estados Unidos era de persecución hacia todo lo que pudiera recordar o parecer comunista o socialista, con la promulgación de leyes que prohibían la sindicación de comunistas o con la creación del temido Comité de Actividades Antiamericanas. Pero este acoso desembocó en el efecto contrario al buscado por las autoridades. Ante esta situación, numerosos jóvenes empezaron a preguntarse si el comunismo era efectivamente la bestia inhumana que predicaban profesores, políticos y autoridades o, quizás, fuera una grieta a través de la cual construir una sociedad más justa. El triunfo de la revolución cubana, estimulada por el surgimiento de grupos comunistas de adscripción castristas, despertó en jóvenes como Rosemont interés en leer textos clásicos marxistas.

Resulta pertinente señalar que un hecho marcó un antes y un después en lo que va a ser la trayectoria de *Rebel Worker*. Este hecho no fue otro que el confluir distintos izquierdistas y poetas en un grupo llamado Anti-Poetry Club -en contraposición con los inofensivos grupos de lectura poética habituales en las universidades-, gracias al cual los Rosemont empiezan a tomar contacto con la explosiva mezcla de surrealismo y socialismo que infundirá la vida de *Rebel Worker*. Al cabo de un tiempo, muchos de los miembros del club ingresaron en el sindicato IWW, algo que se convierte en un matrimonio feliz entre lecturas de Lautréamont y las tesis de Marx y Bakunin. En septiembre de 1962, Rosemont ingresa en el sindicato, justo en medio del auge que está experimentando el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos y que alcanzará su máximo nivel con la gran marcha sobre Washington D.C. Una protesta que encontró en la Universidad de Roosevelt uno de sus puntos cardinales principales y en donde los *woblies* despliegan distintas acciones.

El primero de mayo de 1964, día de los trabajadores, aparece el primer número del *Rebel Worker*. El grupo decidió hacer uso de ese nombre en referencia directa a una publicación *woblie* del mismo nombre que databa de 1919. La tirada de la revista, al igual que otras que cruzaron la escena internacional (como el ya entonces desaparecido *Potlatch* de la Internacional Letrista o el boletín de la Internacional Situacionista) era corta, de no más de mil ejemplares, aunque llegaría, con el tiempo, a alcanzar la cifra de dos mil.

Los ojos del FBI, tiempo después, estaban puestos en una llamativa librería política en la que existía una abundante sección de literatura surrealista, consistente en más de doscientas referencias. La Solidarity Bookshop -creada por los Rosemont como foco de difusión de textos revolucionarios del sindicato IWW en Chicago- abría sus puertas en el 713 Armitage Aveniu durante el verano de 1964 bajo la atenta mirada de las autoridades, convirtiéndose pronto en un lugar de confluencia de individualidades de todo el espectro *beat* y antiautoritario de la ciudad. El local también se utilizó como espacio físico en el que trabajar y reunirse la sección de Chicago del sindicato, gracias al cual el grupo experimentó un gran desarrollo como fuerza política, participando en marchas y campañas contra la guerra o en defensa de los derechos civiles. No sólo era el tradicional discurso pacifista sino que el grupo imprimió a la escena de la ciudad la defensa de la acción directa practicada en la historia del IWW participando, alguno de los miembros del *Rebel Worker*, en el sindicato de estudiantes Students For a Democratic Society, organización que aún no había experimentado los signos rupturistas que se producen a partir de 1968 y que tuvo en la acción directa y, posteriormente, en la lucha armada uno de sus debates básicos.

En 1966 medio mundo parecía estar en guerra. Decenas de imágenes mostraban a estudiantes armados con palos y con la cara cubierta ilustrando revistas, periódicos o noticiarios. Progresivamente, la lucha de los Zengakuren japoneses o los provos holandeses dejó de ser un hecho accidental. *El accidente era la misma sociedad, incapaz de reaccionar*. La juventud que tomaba la calle multiplicaba la violencia por mil. En tres o cuatro años muchos de los más activos iban a enfrentarse a la situación de entrar en prisión, marchar a un exilio obligado o la misma muerte.

El interés por la revolución surrealista aumentaba para *Rebel Worker* y, a finales de 1965, viajaron hasta París para mantener contactos con el grupo surrealista de André Breton con la idea de crear un futuro grupo surrealista en Chicago. El surrealismo estaba muy presente en la vida de París, aún a pesar de que un sector de la escena política, como los situacionistas, condenaban al surrealismo y los surrealistas.

Tras un par de semanas en la ciudad, la pareja Rosemont acude al café La Promenade de Venus -lugar de reunión habitual de los surrealistas de París a mediados de los sesenta- en donde les está esperando Breton. El grupo de París tenía sus diferencias internas pero "no era el típico grupo de intelectuales de izquierdas, sino que más bien era una comunidad de revolucionarios y genios poéticos que centraba sus acciones en la transformación del mundo y la vida".

El número 8 del boletín de la Internacional Situacionista que encuentran en una librería de París les llevó a una dirección en la que se

leía "escribir o presentarse".

"El poder vive de la ocultación. No crea nada, recupera. Si creara el sentido de las palabras no habría poesía, sino únicamente "información" útil. Nunca nadie podría oponerse al lenguaje y todo rechazo le sería exterior, puramente letrista. ¿Y qué es la poesía, sino el momento revolucionario del lenguaje, inseparable como tal de los momentos revolucionarios de la historia y la vida personal? El embargo del poder sobre el lenguaje es asimilable a su embargo sobre la totalidad".

I.S. #8

Ambos envían una nota a la dirección explicando quiénes son, su propósito e interés por mantener una entrevista con Guy Debord, encuentro que finalmente se produce en un café en el que está Debord junto a Alice Becker-Ho -quién más tarde iba a ser su mujer- y que hace las veces de traductora. Debord indaga sobre la capacidad del grupo, su procedencia ideológica, su interés por el surrealismo o por los textos situacionistas. La naturaleza de *Rebel Worker* le deslumbra: un grupo de jóvenes de clase trabajadora interesados en el surrealismo, Lautremont, las ideas revolucionarias y la lucha de clases y que, además, militan en el sindicato IWW. Ese bagaje es apabullante, aunque el punto de desencuentro parecía evidente: el interés y admiración que para los Rosemont les merece el surrealismo del grupo de París. Debord, en la línea de lo expresado tanto en el boletín letrista como en el propio de la I.S., se expresa rechazando la radicalidad del grupo de Breton, pero manifiesta sin tapujos su admiración por el creador del surrealismo, del que dice haber leído "cada libro, cada artículo y cada palabra de él", estimando que es uno de los grandes revolucionarios de su tiempo. "Si yo hubiera vivido en torno a 1920 o los primeros años de la década de los treinta hubiera pertenecido al grupo surrealista", señala Debord durante la entrevista. Estos comentarios acercan algo de luz a la multitud de teorías, siempre discutibles, acerca de la relación que efectivamente mantuvo Debord con Breton. A pesar de ser ampliamente citado en la revista situacionista, en ningún momento, a diferencia de los duros insultos que la I.S. profiere hacia sus detractores, exsituacionistas, izquierdistas o enemigos declarados, jamás recibe Breton un insulto directo hacia su persona.

Por supuesto, el surrealismo es sometido a un juicio crítico, duro, inflexible pero, curiosamente, el que había sido padre del surrealismo no es desacreditado a través del arte del insulto, arte que cultivó la I.S. durante años, algo que, por ejemplo, sí sucede con Tristan Tzara -uno de los fundadores del dadaísmo- el cual es considerado un "estaliniano". ¿Fue la actitud de la I.S. respecto a Breton y el surrealismo una cuestión de rivalidad política en la vanguardia? ¿Fue Debord y su personalidad el que arrastró a que todo el grupo se sumara a esta descali-

ficación general? Indagando los Rosemont en la rivalidad existente entre estos dos grupos que capitalizaban la crítica en el arte y la cultura desde una perspectiva de combate, se dirigen a los surrealistas manifestando, alguno de éstos, que no mantenían amistad con los situacionistas, aunque consideraban sus textos como interesantes.

La única referencia que la I.S. realizó en su boletín sobre el grupo de Chicago fue para calificarlos como un grupo "anarcosurrealista", mientras *Rebel Worker* se aliaba con Ben Morea & Black Mask y entraba, al igual que buena parte de los anarquistas de influencia situacionista de Nueva York, en desacuerdo con la sección americana de la I.S. que publicó un solo número de su boletín en el que, en palabras de Rosemont, "difamaban la lucha de los radicales afroamericanos".

[Muerte]

[Los recuerdos de una sublevación contra la alienación de la vida cotidiana explotaron también en medio de la escena cultural del rock. Un modo distinto de transmitir la electricidad del rock and roll y el punk arrancó de la poesía de guerra situacionista. Bandas como Cabaret Voltaire, Mekons, Gang Of Four o, las más actuales, Refused, Radio 4, The (International) Noise Conspiracy, Manic Street Preachers o The Make Up, recogieron la estética de la política situacionista para emerger en el ocio juvenil con el fin de subvertir ciertas condiciones contemporáneas. Era la versión adaptada a un mercado capaz de absorber todo con avidez. El *Refused Party Program* proclamaba que "este es el pulso, este es el sonido, este es el golpe de una nueva generación, este es el ritmo, este es el ruido de la revolución". Mantenido como una corriente eléctrica a lo largo y ancho de la historia, el mensaje de Bakunin acerca de la capacidad de construir a través de la destrucción y de la ideología de la desobediencia civil de Thoreau, fue amplificado por la banda sueca al afirmar que "el sabotaje nos hará libres. Coloca una piedra en la máquina" (The Apollo Program was a boax). La banda decidió disolverse oficialmente tras ser seguidos sus pasos e intervenidos sus teléfonos por la SAPO -la policía de información sueca- en un manifiesto que defendía la "destrucción de todos los museos y los viejos artefactos (...) Combate fuego con fuego y todo arderá"]

La personalidad de Debord siempre planteó no pocas reacciones, pasiones encontradas, admiración y polémica. Hasta su suicidio en 1994, noticia ésta que paso sin grandes comentarios en los medios de comunicación mayoritarios, tanto si aparecía en la vida política como si no, despertaba todo tipo de comentarios y reacciones. Tras el boom y la debacle posterior del mayo francés, la I.S. se disuelve en 1972. Debord

pareció desaparecer con ésta, como si su presencia -y ya leyenda- fuera la de un fantasma o como si se tratara de un Rimbaud, comerciando con armas en exóticos países lejanos ajeno al mundo occidental.

A finales de los setenta, colaboró en la campaña por la libertad de los anarquistas presos en las cárceles españolas por medio de la *Carta a los libertarios*, que contó en España con el apoyo y difusión de Miguel Amorós quien, a su vez, había sido muy influido por Jaime Semprún, una de las pocas personas a las que Debord nunca negó el saludo. A finales de los setenta y comienzos de los ochenta fue acusado por sectores de la prensa de apoyar y colaborar con los grupos armados existentes en esos momentos (como la Fracción del Ejército Rojo y, más especialmente, las Brigadas Rojas), a pesar de que había rechazado en distintas ocasiones el uso espectacular que del terrorismo realizaba el Estado. El terrorismo o la acción armada en su relación con el estado fue explicada por Debord de la siguiente manera:

"Esta democracia tan perfecta fabrica ella misma su inconcebible enemigo: el terrorismo. Quiere ser juzgada por sus enemigos antes que por sus resultados. Ante la dimisión general de los ciudadanos la Mafia demuestra claramente la unidad de su época. La Mafia reina como el modelo de todas las empresas comerciales avanzadas. Lo que el público piense o prefiera ya no tiene importancia. Lo menos bueno será rápidamente adquirido por la amable clientela, ya que será exactamente lo que habrá sido producido por ella".

De hecho, el italiano Gianfranco Sanguinetti, último miembro de la I.S. junto a Debord, había expresado ya los peligros que suponía la acción armada desarrollada por pequeños grupos, un análisis que correspondía, en gran medida, al que sostenía Debord. El sonoro secuestro de Aldo Moro por parte de las Brigadas Rojas italianas, que sacude al país por completo, llevó al propio Sanguinetti a afirmar que este tipo de organizaciones eran fácilmente permeables por parte del Estado y de sus servicios de información. La disyuntiva podía conducir a que, llegado un momento, el mismo Estado controlase, desde dentro, a las organizaciones armadas, haciendo un uso interesado de la violencia izquierdista con el fin de desacreditar las luchas en las cuales se movía y como forma de fomentar el aislamiento de los activistas. Incluso las continuas referencias que, como hemos visto, los situacionistas realizaron sobre las revueltas sociales americanas y las explosiones de violencia europeas, llevaban inexorablemente la idea de que un disturbio momentáneo no era suficiente para construir un nuevo mundo. Era la expresión, el reflejo del viejo mundo y el deseo por parte del revoltoso de realizarse mediante la negación, de estar girando hacia la construcción de situaciones totales.

La incidencia y repercusión que las ideas de la I.S. tuvieron en España fueron siempre muy limitadas y modestas, al margen de las cortas tiradas de sus comics desviados realizadas por algunos anarquistas vinculados al ambiente ácrata universitario. Las reuniones que en París se producen entre miembros de Juventudes Libertarias y los situacionistas respondieron a un clima de entendimiento mutuo en la crítica a la ortodoxia y al inmovilismo revolucionario. Esto sucede a mediados de los sesenta. La vanguardia política en España, cuando llegó la transición, estuvo más interesada en recuperar otro tipo de tradiciones que en analizar las aportaciones teórico políticas de los situacionistas. Aún así, resultó importante la celebración de eventos en pleno franquismo como los Encuentros de Pamplona (1972) para la difusión de las prácticas artísticas transgresoras en un país que había sufrido un retraso tremendo. Ese año, fecha de la disolución de la I.S., es también el de la distribución gratuita entre los asistentes al encuentro de parte del texto (convenientemente traducido) del libro *La sociedad del espectáculo* de Debord. En aquellos días se produjo la explosión de varios artefactos explosivos cerca del Gobierno Civil y la policía franquista estuvo presente en el desarrollo de los actos que incluían exposiciones, proyecciones de películas, coloquios y conciertos. Entre los músicos invitados estuvo John Cage, quien ofreció un concierto de dos horas y dos minutos. Cage influenció enormemente al adelantado colectivo artístico español de vanguardia ZAJ. Los films que se proyectaron fueron los de Godard o el cine experimental de Vostell, Man Ray, etc.

Aún a pesar de ese evidente retraso, la escena española en el campo del arte y la cultura en la línea del citado encuentro se mostró más interesada en la contracultura y la heterodoxia de las ideologías que confluyen en el mayo francés que en la propuesta del Partido Comunista de España, siendo elocuente que la revista comunista *Mundo Obrero* (al igual que otras como *Triunfo*) criticasen el encuentro bajo la acusación de ser contrario a la cultura popular, poco accesible y elitista. La prensa comunista estaba reaccionando con la misma burla que lo hiciera el estalinismo soviético ante las obras de los artistas rusos abstractos. España experimentaba nuevas propuestas, existiendo una urgencia por hacer, conocer y transgredir. Ese mismo año también produjo eventos insólitos para un franquismo que empezaba ya a naufragar, como la exposición que se realizó en la madrileña Galería Redor sobre John Heartfield y que en su programa incluía la frase "El fotomontaje como arma". La galería era, en realidad, un taller creado en 1969 por varios comunistas interesados en la serigrafía. En el local, de doscientos metros cuadrados, los artistas aprendían por sí mismos a hacer bastidores, etc., y su logotipo era un tornillo.

Aún a pesar de la infatigable afirmación de la negación de todas las formas de espectáculo, Debord siempre hizo uso del cine para

expresar sus ideas y para crear escuela. En este sentido, su actividad de ruptura cultural a través de formas espectaculares típicas como el cine (aunque en las antípodas del cine comercial) plantea interrogantes acerca del ideario situacionista. ¿Es posible subvertir el mundo cultural sin negarlo por completo? ¿Es necesario hacerlo a través de vías tradicionalmente aceptadas o se debe renunciar por completo a éstas? En otro orden de cosas, resulta del todo innegable que existe un hilo conductor entre dadaísmo y surrealismo, pero este vaso comunicante también se extiendió a surrealistas y situacionistas.

Durante la década de los cincuenta, el surrealismo conservaba una rotunda presencia cultural y política y, con frecuencia, amplió su círculo de colaboraciones o afinidades (caso de su contacto con el periódico libertario francés *Le Libertarie* en los primeros años de la década de los cincuenta), mientras que los situacionistas rechazaron casi por completo el escenario político tradicional. Son evidentes las similitudes entre muchas de las ideas defendidas por surrealistas y situacionistas, en aspectos tales como sus consideraciones sobre la poesía. La poesía, entendida por el surrealismo como el supremo acto de insumisión total, conecta con la idea de la I.S. según la cual los revolucionarios, ya sea en la forma de las revueltas sociales como la de disturbios de carácter político, son los portadores de la nueva poesía en el camino de su realización total. El encuentro del grupo de *Rebel Worker* con Debord ilustra lo complejo que supone analizar las relaciones entre Breton y Debord. Es evidente que éste último, en mayor o menor medida, tenía al primero como un referente indiscutible, casi un mentor, pero el rechazo del situacionista quizás deba circunscribirse, principalmente, a razones de competencia política en el París de entonces. En la disputa vivida entre ambos grupos, su casi totalidad entró en esta dinámica. Jean Schuster, surrealista y amigo íntimo de Breton, calificó *La sociedad del espectáculo* como la obra más "soporífera" que hubiera leído nunca, lo cual no permite sino afirmar la frecuente gratuidad de las descalificaciones mutuas por parte de ambos grupos.

El amor por la destrucción fue expreso y directo. Debord se considerará partícipe de esa lúdica destrucción. Ese "banquete de la vida" que escenificaron los situacionistas fue, con gran frecuencia, un juego con el alcohol pero, en general, los situacionistas no fueron expresos adictos a ninguna sustancia salvo en la persona de Debord o Trocchi ("aunque he leído mucho he bebido más" dirá Debord en su *Panegírico*), el primero alcohólico y el segundo incluso heroinómano, llegando a ser detenido en los Estados Unidos cuando compraba heroína a un suburbio. Su vida transcurrió en Francia, luego Italia o Sevilla. Nacido el 28 de diciembre de 1931 en París, esta ciudad siempre fue muy recurrente en la vida de Debord. Tras la tormenta de 1968 entabló una gran amistad con un empresario izquierdista muy famoso

llamado Gerard Lebovici, quien dirigía la potente editorial de izquierdas Champ Libre. Lebovici admiraba la labor de agitación emprendida por la I.S. y pronto delegó en Debord que fuera éste el que propusiera los textos a editar viendo la luz, de este modo, obras de Hegel, Bakunin o Malevitch, entre muchas otras. Inclusive un cine propiedad de Lebovici programará durante meses exclusivamente películas de su amigo Debord. Es entonces cuando comenzó una gran confabulación para atribuir a Debord conexiones con todo tipo de personajes y nombres malditos, oscuros y peligrosos para la sociedad francesa y europea (desde las Brigadas Rojas a la Fracción del Ejército Rojo). Lo cierto es que entonces Debord había contraído matrimonio con la exótica Alice Becker-Ho, de la que no se conserva ninguna foto (de hecho, del mismo Debord existen escasísimas fotos) y, en varios años, publicó algunos textos sobre la situación de los presos políticos en España, los comentarios a su obra más célebre *La sociedad del espectáculo* o el libro que editará a propósito del montaje que insinuó que podía estar detrás de la trágica muerte de su amigo Lebovici a mediados de los ochenta.

Debord ya era un conocido de la policía que, incapaz de discernir cuál era la ocupación "real" de ese grupo de revolucionarios con secciones en países como Alemania, Bélgica, Italia, Inglaterra o Estados Unidos, entre otros, llamaban a una especie de vasta guerra social. El apoyo situacionista a la causa de la resistencia en Argelia ya había hecho que las autoridades francesas llamaran a declarar a Guy Debord, quien había participado en un manifiesto conjunto en donde se instaba a la insumisión en Argelia. Para Francia, este tipo de gestos eran abiertamente antipatrióticos y sediciosos, y ya varias publicaciones habían sido secuestradas por la policía, siendo sus autores detenidos. Tras 1968 la I.S. entró en un intenso debate con su sección italiana y, en medio de estas polémicas, surge el asunto del terrorismo y la violencia política.

Pero Debord no fue el único situacionista objeto de persecución policial, ni mucho menos. La policía alemana perseguiría a la sección alemana de la I.S. secuestrando su revista *Spur* durante los registros efectuados en los domicilios de los situacionistas alemanes para, posteriormente, someterlos a largos y tediosos interrogatorios. Las autoridades consideraban que la publicación incitaba al robo, la violencia y el crimen y querían saber realmente si la Mafia o alguna organización fantasmagórica apegada a la delincuencia organizada o al terrorismo transnacional se escondía tras las siglas de la I.S. alemana. Al igual que lo que iba a suceder en el Reino Unido con algunas revistas *underground* como *International Times*, *UFO* y *OZ* que son sometidas a registros y procesos judiciales, la publicación fue acusada por las autoridades de pornográfica. Sus textos eran explícitamente blasfemos en donde se señalaba que las iglesias y templos religiosos debían ser des-

tinados "a aquello para lo que en realidad estaban previstos y que no es otra cosa que la celebración de fiestas, juegos y orgías en la que todos participen". Cinco semanas de prisión en libertad condicional fueron el resultado de alguno de estos comentarios.

A comienzos de 1962 el grupo Spur es finalmente expulsado de la I.S., dejando atrás una frenética actividad que se plasmó en el ritmo de un número de la revista cada mes.

El caso de Spur fue, sin lugar a dudas, uno de los que mejor muestran el clima de colaboraciones y expulsiones de la I.S. Surgidos, en buena medida, de la mano de marginados estudiantes de la Academia de Pintura de Munich, los alemanes fueron uno de los grupos más activos en el seno de la I.S. de la mano de personajes como Dieter Kunzelmann, quien escribió uno de los capítulos más apasionantes en la historia del *underground* político alemán de los sesenta. Spur (pista o huella) era escrito imitando el logotipo de los supermercados Spar (ahora) en un ejemplo claro de deliberado desvío situacionista de las palabras y significados. Un desvío y *fake* que supondrá un mayor escándalo cuando durante una exposición reprodujeron un discurso (por supuesto, falso y alterado) del filósofo, matemático e izquierdista de la Universidad de Munich de gran prestigio, Max Bense. La llamada "fiesta situacionista" era la punta de lanza de Spur que consideraba que "todos los problemas del mundo se solucionarán a través de la gran fiesta situacionista", a la vez que demandaba "caos".

Inmediatamente a la expulsión de Spur de las filas situacionistas nacen dos proyectos. Por un lado el grupo casi sucesor de éste llamado Subversive Aktion, muy influenciados por el surrealismo y el marxismo, que se denominó como un grupo de "intelectuales esotéricos". Algunos de sus miembros formaron parte, años más tarde, de la famosa Kommunne I. Por otro lado, surgió la 2ª Internacional Situacionista (La Bauhaus Situacionista) que tuvo su sede en una granja sueca propiedad de Nash y su hermano, el acaudalado Asger Jorn (fundador del Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado), convirtiéndose en lugar de activismo y creación experimental de los llamados "nashistas" (término con el que la I.S. definirá a los expulsados). El lugar fue bautizado con el nombre de *Drakabygget* (Nido de dragones) editándose una revista con el mismo nombre. El mismo #6 de *Spur* fue editado desde la granja para, de este modo, salvar la censura que pendía sobre la revista. El siguiente número vió la luz desde Italia.

Al mismo tiempo, gracias a Jacqueline de Jong (una de las pocas mujeres pertenecientes a la I.S.) se editó la importante revista *Situationist Times* que acoge a los expulsados, así como sigue y transcribe las increíbles actas del juicio contra algunos miembros de Spur juzgados en Munich. Jong, consciente de la virulencia de la expulsión, proclamó que "estamos orgullosos de que nos hayan llamado gángs-

ters", denunciando que a pesar de que la I.S. se llamase a sí misma como una "antiorganización" hubiera expulsado a Spur por su falta de disciplina.

En 1965, el situacionista danés J.V. Martin -perteneciente a la rama danesa de la I.S.- fue detenido a causa de una denuncia presentada contra éste por la organización supremacista y conservadora americana Rearme Moral. La razón fue una serie de cómics que habían sido desviados y que contenían dibujos de chicas desnudas a las que se les había sustituido el bocadillo del cómic e incluido frases que incitaban a la revolución. Rearme Moral tildó estos usos de contrarios a la decencia y de explícito contenido pornográfico. Pero ya Martin era un anarcosituacionista danés que disfrutaba de una amplia trayectoria en la izquierda de su país y no fue ésta la primera vez que se enfrentó a la justicia. En efecto, cuando las tropas alemanas quisieron entrar en Dinamarca a fin de efectuar unas maniobras conjuntas con el ejército danés (como miembros de la OTAN), una buena parte de la población se organizó para impedir, con todo tipo de medios, que los alemanes entrasen en su país. El gesto no estaba vacío de sentido, ya que era la primera vez que el ejército alemán entraba en su territorio desde que finalizase la ocupación nazi en 1945. Los incidentes, protagonizados por anarquistas, estudiantes y antiguos partisanos, fueron muy violentos y Martin fue considerado por la policía como uno de los cerebros e instigadores de la acción. Varios días más tarde, una potente bomba hizo explosión en su casa, utilizada como lugar de reunión de la izquierda danesa, hiriendo a su hijo pequeño, lo que supuso su detención, acusado de ser un peligroso terrorista. El montaje estaba servido. Lo cierto es que, al parecer, un provocador había colocado en su casa el artefacto mientras portaba otra bomba en un coche. Las dos bombas eran de éste. Mientras Martin era hostigado por las autoridades, la estatua de la sirenita (importante símbolo de Dinamarca) era decapitada violentamente por Nash lo que le supondrá una feroz persecución.

Nash, ese "pirata en el mar del arte y la literatura" ya tiene un museo con su nombre. Su idea de hacer uso del arte y la literatura "para transgredir fronteras artísticas", al igual que las declaraciones de Constant, ilustran la gran contradicción en la que siempre se movió la propia I.S. El rechazo frontal al arte suponía su habitat en éste, el discurrir al borde de su extensión, como un *outsider* pero, igualmente, como un artista marginal. El proceso de expulsiones que teóricamente pretendía evitar el ejercicio artístico en el interior de la I.S. y la promoción de sus autores (el detonante de la expulsión del grupo Spur y otros, entre otras razones) se tornó con el tiempo algo bastante confuso y, por supuesto, no exento de interpretaciones que han llegado hasta el día de hoy.

Algunos años antes el propio J.V. Martín había organizado una

exposición situacionista titulada *Destruktion af RSG-6*. El nombre del evento había sido tomado de un grupo anarquista inglés, Spies for Peace, el cual había estado desvelando secretos militares. Centenares de copias fueron distribuidas públicamente y enviadas a la prensa en donde se desvelaban los emplazamientos de los bunkers secretos que, en caso de un ataque nuclear, iban a ser ocupados por las autoridades del gobierno. El escándalo fue enorme. Decenas de personas son interrogadas y algunos pisos registrados entre el ambiente antinuclear y pacifista inglés. Incluso ciertos periodistas fueron detenidos por publicar la información recibida. Para la expocisión, los situacionistas distribuyeron un texto de Spies for Peace que fue incluido en el programa del evento.

Resulta recurrente en la vida de Debord la ciudad de París, los cafés, paseos, derivas y esa otra ciudad (distinta y marginada) que mostraba íntimamente a quienes le acompañaban a los bares frecuentados por obreros y refugiados de toda clase. Antes de morir y tras haber vivido un tiempo en Sevilla y Florencia, volvió a París, confesando que regresó "a las ruinas de París, porque para entonces ya no quedaba nada mejor en ninguna parte. En un mundo unificado, no es posible exiliarse".

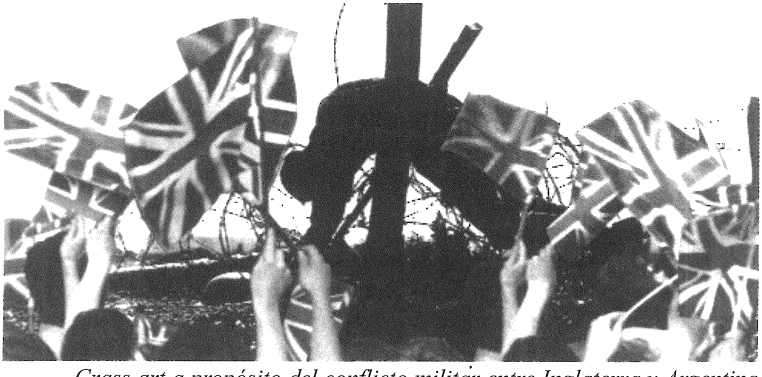
"En lo sucesivo, los situacionistas están por todas partes, y su tarea también. Todos los que crean serlo tienen simplemente que probar la verdad, es decir la realidad y el poder, la materialidad de su pensamiento ante el conjunto del movimiento revolucionario proletario, allí donde empiece a crearse su Internacional y no ya únicamente ante la I.S. Nosotros ya no tenemos que garantizar de ninguna forma que tales individuos sean o no situacionistas, puesto que no tenemos ya necesidad de ello ni nos ha gustado nunca hacerlo. Pero la historia es un juez aún más severo que la I.S. Por el contrario garantizamos que no son situacionistas los que fueron obligados a abandonar la I.S. sin haber encontrado en ella lo que habían asegurado encontrar durante mucho tiempo -la realización revolucionaria de sí mismos-, sino el bastón para hacerse golpear. El propio término "situacionista" no fue utilizado por nosotros más que para hacer pasar, en la recuperación de la guerra social, cierta cantidad de planteamientos y de tesis: ahora que eso está ya hecho, la etiqueta situacionista, en un tiempo que todavía necesita etiquetas, permanecerá en la revolución de una época, pero de forma totalmente diferente"

Guy Debord y Gianfranco Sanguinetti "Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo"

La crítica situacionista y su análisis de la realidad no fue, obviamente, perfecta, presentando evidentes carencias, pero lo que convierte a la I.S. en una experiencia ciertamente única fue la coherencia

implícita de sus miembros a la hora de realizar profundas críticas de sus acciones y que alcanzan a Debord en *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo*, así como la extrema brillantez de su discurso. Los situacionistas actualizaron el discurso marxista y antiautoritario y marcaron un antes y un después en muchas prácticas de la izquierda. Las continuas expulsiones en el seno de la I.S. pretendían depurar a ésta misma de cualquier asimilación izquierdista, es decir, su acción siempre fue para incrementar la radicalidad de sus planteamientos, incluso a pesar de que con ello se sacrificase algo tan importante como la amistad.

No obstante, es innegable la sombra que Debord despliega en la organización. Los franceses retomaban con mayor dureza y con varias décadas de retraso las exclusiones que los surrealistas realizaban bajo acusaciones, por ejemplo, de "crimen literario" al coquetear con la literatura, el teatro (Artaud) o por ejercer trabajos de tipo periodístico en la prensa burguesa. En 1969, el antiguo surrealista Soupault recordaba su expulsión señalando que "fui excluído por crimen literario (...). Se me imputó también como crimen, un poco más tarde, un estudio sobre Lautréamont (...). Se me reprochaba mi desenvoltura y no tomarme jamás nada en serio (...). Uno estaba obligado, entonces, a estar todos los días, a las cinco en punto, en el café donde el grupo tenía sillas reser-



Crass art a propósito del conflicto militar entre Inglaterra y Argentina durante la guerra de Las Malvinas

vadas, y si un día uno faltaba, al día siguiente le preguntaban en tono de sospecha por las razones de aquella ausencia. Personalmente, me gustaban las mujeres y los viajes. París me aburría".

Sea como fuere y visto el desastre de un mundo que caminaba a marchas forzadas hacia la barbarie y que recuperaba con notable capacidad todo gesto de protesta, no sólo la I.S. fue derrotada, sino que tal criterio puede aplicarse a todo el movimiento revolucionario que ha escrito la historia y ha discurrido por y en ella, especialmente a todo el vasto conglomerado de experiencias, artefactos ideológicos y sucesos que acontecieron en los sesenta. Cuestión distinta merece el considerar que sin la revisión y refundación a la que asisten las ideas radicales en los sesenta sería muy complicado entender tantas cosas hoy día. Ello es, a todas luces, absolutamente irrefutable. Su legado es tan amplio que se puede ver hoy en dia en fenómenos tan dispares como el arte urbano, la psicogeografía, las tácticas de contrapublicidad, ciertos manuales de marketing, el tipo de mensajes subversivos, la forma en que se analiza y trata la mercancía y la sociedad misma (no sólo para la misma izquierda sino para una parte de la sociología), la relación del mundo revolucionario con el arte, etc. El fracaso de la I.S. -en cuanto a subvertir el orden establecido- fue también el del movimiento y movimientos que convergen en un mismo fin: la ruptura.

Los últimos años de Debord generaron, como todo lo que hizo en su vida, numerosas opiniones de aprobación o de rechazo. Lo cierto es que su contrato con la poderosa editorial Gallimard era algo impensable para muchos seguidores de la ética situacionista. La vida que había llevado Guy Debord, austera y de frontal rechazo social, había despreciado todo lo que tuviera que ver con la comercialidad, generando aún mayor sorpresa el documental autobiográfico para Canal Plus titulado *Guy Debord, son arts et son temps* en el que aceptó participar. No obstante, hemos de recordar que el propio Debord en marzo de 1959 había ya concedido una entrevista televisiva a una cadena de televisión belga acerca de las actividades del grupo.

Años antes de su fallecimiento un escueto grupo de estudiantes, seguidores y amigos pudieron visitar a Debord en compañía de su esposa Alice Becker-Ho. Cuestiones como el SIDA habían llamado la atención de Debord, una persona que entonces sufría fuertísimos mareos, vértigos e insomnio y que había sentido íntimamente el fallecimiento de alguno de sus amigos. El alcoholismo, del que nunca renegó, había hecho un daño irreparable en su organismo y él era consciente de ello. Debord siempre fue perfectamente consciente de ese camino que iba dirigido hacia su autodestrucción personal.

En 1989 la Internacional Situacionista accedía finalmente al mundo de los museos mediante tres grandes exposiciones en Londres, París y Boston. Aquello fue visto por algunos como una traición y una

abdicación por quienes habían rechazado la mercantilización del arte y negado la institucionalización del arte y la cultura por medio del arte o el mundo de los críticos. No obstante, habían ya transcurrido diecisiete largos e intensos años desde la disolución de la aventura situacionista. El mundo había cambiado mucho justo en la dirección indicada por Debord y el espectáculo lo había recuperado casi todo. Otros vieron los actos como una oportunidad para que un público más amplio pudiera tener contacto con el potencial trabajo de la I.S. Algunos situacionistas, como Ralph Rumney, participaron activamente en las exposiciones mediante la aportación de sus obras o indicaciones. Allí se congregarón artistas del ambiente prositu como Jamie Reid (diseñador del arte de los Sex Pistols), críticos literarios y escritores como Greil Marcus, autor de *Rastros de Carmín* y que, junto al libro de Stewart Home *El asalto a la cultura* un año antes, habían sido en parte responsables de un resurgimiento de las ideas situacionistas, y muchos otros personajes del ambiente radical. Debord fue invitado personalmente para que acudiera a la retrospectiva pero declinó tajantemente la invitación. Aún así, fueron exhibidos varios textos y frases suyas. Justo lo contrario a lo que había concebido durante toda su vida ahora tomaba forma en una especie de tardío homenaje.

El 30 de noviembre de 1994, cuando caía la noche, Guy Debord, a los 62 años de edad, se quitó violentamente la vida en la intimidad de su casa disparándose a la altura del corazón. El funeral se llevó a cabo cinco días más tarde en un acto austero y sencillo en el crematorio de Saint-Étienne.

El Director del documental para Canal Plus, B. Conrad, recibió al poco una carta enviada por Debord que decía lo siguiente:

"Enfermedad llamada polineuritis alcohólica, advertida en otoño de 1990. Al principio casi imperceptible, luego progresiva. Se hizo realmente penosa desde finales de noviembre de 1994. Como en toda enfermedad incurable se gana mucho si no se busca ni se acepta cuidado alguno. Es lo contrario de la enfermedad que se puede contraer mediante una imprudencia deplorable. Requiere, por el contrario, la fiel obstinación de toda una vida".

Capítulo Quinto

[LA FURIA Y LA VENGANZA]

The Clash, mientras Londres arde de aburrimiento

"En cada época, las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes; por ejemplo, la clase que es la fuerza material dominante de la sociedad, al mismo tiempo, es su fuerza intelectual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios materiales de producción somete a las ideas de aquellos que carecen de los medios materiales de producción"

Marx y Engels "la Ideología Alemana"

[Aburrimiento, urgencia y autogestión]

Tedio, aburrimiento y, por lo tanto, deconstrucción y suprema negación del presente. El mensaje primigenio del movimiento punk británico venía a decir *no future*. Con el gesto extremo se estaba amplificando el rechazo de Artaud, para quién se vivía "como si

al nacer apestara ya a muerte". Si del histórico anarquista Kropotkin se había dicho que era una persona "afable como un santo", pero que su único defecto era "la costumbre de profetizar la guerra para la próxima semana", el punk casi siempre mantuvo este desafío y la actitud vital de ser el portador de terroríficas noticias.

No hay futuro, no hay futuro si el presente no se cambia o, al menos, si no se agita con fuerza. No obstante, esta afirmación ya pertenecía a la tradición y a los mensajes incendiarios de las pintadas que -unos ocho años atrás- grupos de *enrages* y jóvenes influenciados por el discurso situacionista, habían vapuleado las paredes en el mayo francés: "Vivir sin tiempo muerto. Gozar sin trabas" o "Consumid más, viviréis menos".

Los situacionistas y *enrages*, una vez que toman el control en los centros universitarios y no siendo más de varias decenas, rápidamente asumieron el uso de la megafonía. "Si veis a un pasma, atizadle" se podía escuchar a través de los altavoces en los pasillos universitarios, mientras De Gaulle asustaba fantasmas aludiendo a grupos de incontrolados que amaban la destrucción. Quizás no andase demasiado equivocado. La idea de "reapropiación del tiempo" y la absoluta autogestión de la vida, fueron algo omnipresente en los sucesivos números de la revista del mismo nombre de la Internacional Situacionista.

La urgencia fue una constante en la vanguardia y para los mismos letristas que, en su órgano *Potlatch* lo dejaban bien claro advirtiendo que "no colecciones Potlatch, el tiempo corre contra nosotros". Pero el asalto incontrolado, violento y políticamente insultante que desde el arte político se propugnaba había comenzado mucho tiempo antes...

El punk no era tan sólo la versión violenta y destructiva del rock and roll, al igual que no son lo mismo lo mismo "Los zapatos de campesino" del cuadro de Van Gogh y "Los zapatos de diamante en polvo" de Warhol. Ambos tipos de zapatos reflejan dos mundos distintos: el de la miseria económica de la vida rural y las gentes sencillas y el de la frivolidad y superficialidad del posmodernismo y la cultura *kitsch*. El punk reflejaba lo que sucedía en las vidas de los que iban a ser sus protagonistas a mediados de los setenta y, para ello, se precisaba ser rápido "si uno quiere ver algo", ya que en caso contrario "todo desaparece"(Paul Cezanne).

Si el punk tuvo una ideología fue, sin duda alguna, la del anarquismo, aunque mayoritariamente de forma vaga y visceral, ya que ésta era la gran ideología sobre la cual no se podía decir que hubiera fracasado tras derrumbarse las esperanzas de construir un proyecto emancipador en aquellos países que enarbolaron la bandera del comunismo (Unión Soviética, Cuba, China, etc). Muchos punks se sintieron fascinados, principalmente, por las ideas anarquistas del desprecio a toda

autoridad, la completa autogestión o la propaganda por los hechos. Estas ideas partían de una tradición muy antigua que, por supuesto, desconocía la mayoría de los propios punks. En este sentido, la teoría estética anarquista tuvo su gran importancia en la historia del arte y la vanguardia, contribuyendo a definir un arte de corte ético y social. El arte, para el anarquismo de finales del siglo XIX, fue algo propio de una clase en decadencia: la burguesía, otorgando mayor importancia al mero hecho de crear y el ejercicio de la creatividad, que al resultado de ésta. Por esta razón, las obras ácratas reflejaban escenas cotidianas y accesibles a todos. Para el punk, se trató de democratizar el arte y de que cualquiera pudiera hacerlo bajo la máxima de "hazlo tu mismo". En base a esta premisa, nacieron las primeras bandas punks, integradas por jóvenes con nociones musicales académicas escasas o nulas. Su actividad era vista con recelo por el entorno del *mainstream*, cuando no abiertamente desacreditada por músicos y artistas pero, a pesar de su violenta propuesta, eran seguidos con expectativa por la industria, una industria que pronto vería el beneficio económico que podría suponer la recuperación de ese descontento primitivo, salvaje y nuevo.

"Así es, el punk está muerto. Es sólo otro producto barato para la cabeza del consumidor. Rock de cliché en radiocasetes de plástico, rebeldía de estudiante apoyada por las grandes corporaciones (...) El punk se convirtió en movimiento porque nos sentíamos perdidos, pero los líderes se vendieron y ahora pagamos el coste de ello. El narcisismo del punk fue un napalm social (...) ¿Hay algo que yo pueda aprender? ¿Necesito a un empresario para promover mis ideas? ¿Podré resistir las zanahorias que la fama y la fortuna me muestran? Veo a los alegres Velvets con su ropa de cautiverio, la élite social con alfileres en su oreja, lo veo y comprendo que no significa nada. Los escorpiones pueden atacar pero el sistema robó el aguijón. El punk está muerto"

Crass "El punk está muerto"

El punk era el antimúsico, aunque inicialmente la industria lo había despreciado. Rápidamente la economía quiso hacer beneficios de esa destrucción que ofrecía el punk. Los Sex Pistols primero firmaron por EMI, pero tras comprobar éstos que esos chicos no eran de cartón y pega, fueron expulsados y A&M les ofreció un contrato de miles de dólares. La consumación del evento se producía el 12 de marzo de 1977, día en que tras bajarse la banda de una gran limusina firman ante el Buckingham Palace -residencia de la reina de Inglaterra-, ya que su primer single para la nueva compañía fue el escandaloso "Dios salve a la reina". Antes, había sido la canción "Anarquía en el Reino Unido" el tema elegido como single en EMI. Lo mismo ocurrió con los políticos The Clash (CBS), cuya nueva y curiosa relación laboral con las corporaciones provocó desaprobaciones por parte del sector punk más politiza-

do. El punk, al plantear y ocupar el espacio del arte y la cultura popular, supuso una invasión deliberada en un mundo reservado hasta entonces para snobs, vanidosas estrellas del rock y críticos de arte ya que, a lo sumo, la industria toleraba personalidades como la de Warhol, pero nunca a quienes proclamaban la destrucción del mercado, la industria, las buenas costumbres, el arte; es decir, era la práctica del antitodo en un territorio hasta entonces hostil. Incluso Johnny Rotten, de los Sex Pistols, caminaba con miedo por las calles y fue víctima de varias agresiones con armas blancas protagonizadas por ingleses indignados con su actitud. Cuando los Sex Pistols pasaban arrogantes por los grandes despachos, ya como una banda notablemente popular, las principales estrellas del momento en A&M Records, los músicos Rick Wakeman y Peter Frampton, declararon públicamente que se sentían sumamente avergonzados por este hecho.

Si los Sex Pistols vendían su música a las multinacionales a precio de oro con contratos millonarios no estaban haciendo otra cosa que el gesto que en 1959 llevó a cabo el artista Piero Manzoni, quien enlató su propia mierda y la puso a la venta en una galería de arte a unos precios desorbitados. El punk, cuando accedió a la industria, empaquetó esa mierda que antaño causaba repulsión.

"De todas las personas que participaron en el nacimiento del movimiento punk, de entre todos los que sabíamos lo que estábamos haciendo y teníamos una idea clara de la clase de subversión en la que trabajábamos, no recuerdo a nadie que fuera músico"

Malcom McLaren

Los punks eran arrogantes, maleducados y se jactaban de ello. Ellos eran *losers* (perdedores) y se vanagloriaban de su condición de antihéroes. El escritor *beat*, William Burroughs, afirmó que para él un punk era una persona a quién "le daban por el culo". Pero los punks asumieron esta afirmación, la descargaron contra todo y contra todos, y devolvieron multiplicado el golpe. Eran la pobredumbre, los antiguos románticos y los decadentes modernos. El sistema estaba carcomido y, entonces, había que roerlo y roerlo, una y otra vez, hasta que cayera. Si el grupo neoyorkino Up Against The Wall, Motherfuckers! era, por el significado de su nombre (atribuido a los comentarios de la policía cuando detenía a los jóvenes) absolutamente innombrable en la prensa oficial, el silencio de los mass media también se cernió sobre buena parte de las vanguardias. Ya no sólo eran los comentarios sobre Fluxus de Thomas Shmit, para el cual "no había dinero que ganar, ni gloria que cosechar, el resto de la escena del arte nos despreciaba", sino que el

MY IDEA OF PUNK

PUNK HAS ALWAYS BEEN ABOUT ATTITUDE AND NOT FASHION. THATS WHAT I THINK ANYWAY. INDIPENDENT THOUGHT AND THE DESIRE TO MAKE YOUR LIFE WORK ON YOUR OWN TERMS ARE PUNK, NOT A PAIR OF DOC MARTENS AND A STUDDED LEATHER JACKET. I HAVE LONG HAIR, NOT SPIKY, AND I LISTEN TO BANDS LIKE KISS AND CHEAP TRICK BUT I ALSO LOVE G.B.H. AND THE RAMONES. MOST OF MY FRIENDS FROM MY PUNK DAYS WERE SPIKY HAIRED OR SKINHEAD BUT I WAS JUST LIKE THEM IN MY THOUGHTS AND IDEALS. THATS WHY I WAS THE ONLY LONG HAIR METALHEAD IN A GANG OF PUNKS. AND IF WASN'T FOR THEM I WOULD PROBABALLY NEVER DISCOVERED MOTORHEAD UNTIL WAY LATER. I'M GRATEFUL FOR THAT. AS FAR AS MUSIC GOES PUNK ROCK HAS BEEN VERY THERAPUTIC ESPECIALLY BANDS LIKE SOCIAL DISTORTION, BAD RELIGION, CRUCIFIX, SOCIAL UNREST, [redacted] DISCHARGE, EXPLOITED, ENGLISH DOGS, THE LIST IS ENDLESS. ALSO SHOWS WERE PROBABLY THE ONLY REAL THING ABOUT PUNK BEACAUSE THE PUNKS PUT THEM ON NOT SOME BIGTIME PROMOTER LIKE TODAY. 15 YEARS AGO IT WAS WAY FUCKING DIFFERENT AND NOT AS SAFE AS IT IS TODAY. I'VE SPENT 17 OF MY 30 YEARS THINKING THE PUNK IDEAL AND I WILL CONTINUE TO SEE THROUGH THE DAILY BULLSHIT THAT IS FED TO ME UNTIL THEY PLANT [redacted] MY ASS IN THE FUCKING GROUND.

ROB DAPELLO
CAMPBELL, CA

punk se jactaba de esa escasez.

Así, el punk fue casi ignorado hasta que protagonizó escándalos que alcanzaron a buena parte del público (entrevistas en programas de televisión, paseos en limusinas, hoteles destrozados, etc). Esto suponía un choque frontal contra quienes concebían la música y el arte para una élite con privilegios.

Los punks, indudablemente, no eran musicalmente virtuosos, vanagloriándose de esta, en principio, limitación. De hecho, el término punk puede que se debiese a este hecho. Para algunos, el término punk rock viene a decir algo así como "rock despreciable/basura" y fue utilizado como una burla dirigida hacia un tipo de bandas que no tenían los conocimientos musicales de los grupos de finales de los sesenta y principios de los setenta y que practicaban rock psicodélico. Pero las palabras "punk rock" surgieron cuando el glam rock -que duró muy poco- comienza a decaer. En cambio, hay testimonios en algunas obras literarias acerca de la utilización de la palabra "punk" para designar a los jóvenes que entraban en prisión y que iban a ser utilizados como juguetes sexuales por otros presos, por lo que vendría a significar algo cercano a la palabra "marica".

Aún así, su origen etimológico es bastante confuso, aunque si bien la jerga carcelaria utilizó comúnmente la palabra "*punk*" para darle la connotación antes referida, fue popularizado algunos años después por William Burroughs en su libro *Yonqui.* En la obra, hay una escena en la cual el protagonista, llamado Roy "El Marinero", viaja por el metro y se encuentra con dos jóvenes. Los dos jóvenes se cruzan frente a Roy y lo empujan al bajarse del tren, Roy exclama: "Punks de mierda, piensan que es una broma. No pensarán que es tan gracioso cuando estén haciendo 29 días en la isla". Esa "isla" a la que Roy se refiere era, en realidad, la cárcel. El libro fue publicado originariamente en 1952.

El punk, al igual que Dadá, fue un movimiento internacional cuyos epicentros estuvieron en Londres, Nueva York y Los Angeles. En Nueva York, en torno a 1976, surgió el cuidado fanzine *Punk* que, en sus primeros números, dio salida a artistas como Lou Reed o Patti Smith. Por su parte, en Los Angeles, Claude Veis (con el alias de "Kickboy face") coeditó junto a otros jóvenes punks el mítico fanzine *Slash* (1977-1980). Artistas punks influenciados fuertemente por Dadá, como Lou Beach, eran miembros activos de la comunidad punk y, al igual que el trabajo de Jamie Reid en el arte visual de los Sex Pistols, la contribución de Beach a la identidad del punk expresado en la revista *Slash* fue enorme. Sus collages, de tendencia y técnica dadaísta inspirados en gente como la berlinesa Hannah Hoch, alcanzaron una gran difusión.

Es posible que buena parte de los textos de las bandas punk fueran vagas historias al borde del precipicio, nihilistas y poco profundas. Sus intenciones eran del tipo de las propuestas por los románticos

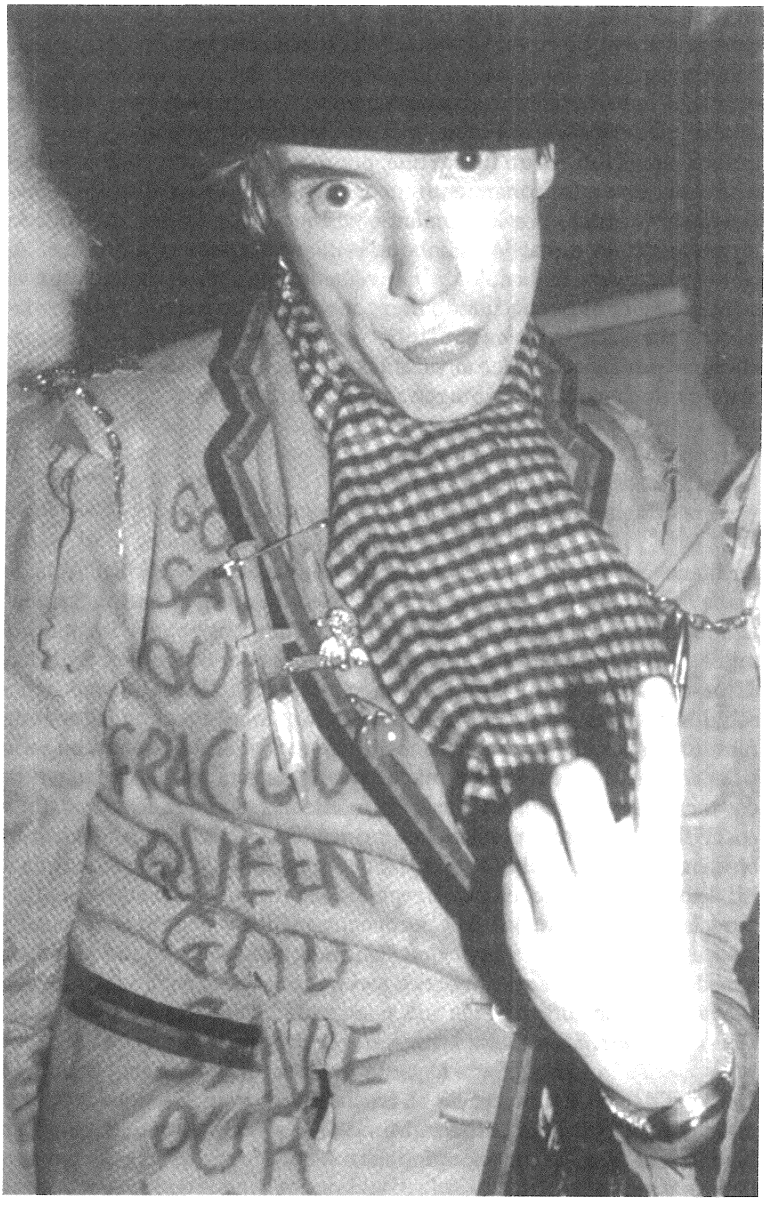
en el siglo XIX, ya que no se trataba de exaltar la razón, sino del ejercicio compulsivo de crear. No hacía falta explicar el mundo, ya que éste había alcanzado tal grado de descomposición y corrupción que era visible a todos y entonces, simplemente, lo negaban. Los cimientos estaban podridos, el pasado no importaba, el presente tampoco y hoy se gritaba, era el futuro, un futuro que, por otro lado, se presentaba oscuro e incierto. Este posicionamiento fue resultado de un antirracionalismo similar al expuesto por los románticos, ante el que sólo se defendía la imaginación sin trabas. Al igual que William Blake, el punk desconfiaba del progreso y la tecnología y enviaba un ultimátum casi idéntico al esgrimido por el poeta cuando dijo "debo crear un sistema o ser esclavizado por el de otro hombre". De esta forma y aún a pesar de que algunos punks se sintieron atraídos por las ideas de Marinetti, se alejaron de la exaltación antirromántica futurista.

[La sociedad asustada y la ira de los jóvenes]

La alienación de la posguerra alcanzó su clímax en la perdida década de los setenta cuando el mundo había visto a toda una generación traumatizada con conflictos como la guerra de Vietnam, bajo la imagen de miles de personas enfrentándose a las fuerzas del orden en países tan dispares como Estados Unidos, Francia o Japón. El capitalismo había sabido arreglárselas para mantener su hegemonía. Los años sesenta fueron una década que había conocido los crímenes de asesinos en serie y los asesinatos rituales. El punk, en medio de esta confusión, reivindicó su derecho a existir, a pesar de la mediocridad generalizada y, aún a costa de su aparente nihilismo, su principal característica fue la increíble sensación de vitalidad y pasión que transmitía. Quien contempla a los Sex Pistols se encuentra con una banda de muchachos jóvenes que parecían estar abducidos por alguna enigmática y poderosa fuerza. La pose estética de alguien como Joe Strummer en sus shows fue, sin lugar a dudas, inolvidable para muchos jóvenes y no tan jóvenes. Y una cosa transmitían con suficiente certeza y seguridad: *los punks no estaban asustados, sino que era la sociedad la asustada. La diferencia era importante.*

"Todo va bien, pero la gente ya no" dirá el dadaísta Hugo Ball. Ball más tarde se convertiría al cristianismo, pero fue sobre todo la irrupción de la Primera Guerra Mundial el principal motivo, como ya hemos señalado, de reacción dadaísta. Según Max Ernst, el dadaísmo había sido

"UNA EXPLOSIÓN DE ALEGRÍA Y FURIA POR LA VIDA"



John Lydon (aka Johnny Rotten)

y el punk, en esta misma línea, era furia y vitalismo destructivo capaz de "organizar el sonido de un modo que podías entenderlo (...), contando profundamente con el alma de las personas, de forma que había un impacto emocional" (Ian Mackaye).

"Las fuentes del arte son entusiasmo e inspiración, en una palabra: vitalidad. Si la sociedad se burla y las minimiza entonces es la sociedad la que está loca y no el artista".

William Blake

Esa vitalidad se concentraba en el corto espacio de una canción, proclamando el desafío que suponía jugar todas las cartas aquí y ahora. Era el año 1976 y la partida de cartas explotó definitivamente un año después. A veces se repetía el ritual que realizaron los jóvenes rebeldes en el periodo de entreguerras destruyendo públicamente sus violines (también realizado por Fluxus) y sus instrumentos al terminar cada concierto. En este orden de cosas, la inmediatez fue otro de los elementos fundamentales a tener en cuenta a la hora de pretender identificar a distintos fenómenos históricos (punk, Fluxus, Dadá o situacionismo) con contextos radicalmente diferentes pero con muchos puntos en común.

El radicalismo de las formas es el resultado de que la gente se aburre cuando no encuentra algún elemento inesperado en lo conocido. Ahora se trataba de un estado de ánimo que se oponía al aburrimiento -ya convertido en una moderna forma de enfermedad social en las sociedades capitalistas- y que los punks quisieron remover en una revolución que afectaba a cada uno de los valores sobre los que gravitaba la sociedad contemporánea. La Ilustración había conducido, pasado el fastuoso sueño de la amada felicidad colectiva, al totalitarismo y la alienación y se impugnaba, en definitiva, a la industria cultural por la mercantilización en la que el arte estaba sumido y por su labor de mantener un estado de control.

El punk negó la cultura y la industria como intermediación o imposición para concentrarse en buscar lo directo, lo mediato, constituyendo un modo radical de acción directa en el campo de la creación. En este sentido, los paralelismos entre un periódico de San Petersburgo que en el año 1897 afirmaba que "la mejora de nuestras condiciones de trabajo depende exclusivamente de nosotros mismos" y la fórmula de autogestión del *do it yourself* (házlo tu mismo) son más que evidentes. Los dados seguían siendo los mismos, pero los punks se movían en el campo de la lucha moral y ética ante una sociedad burguesa increíblemente aburrida. La desconfianza hacia la industria y el *mainstream*,

cuando no el abierto desprecio y enfrentamiento, sobre todo en bandas politizadas como Crass, Discharge, Dead Kennedys o Conflict, dio lugar a un fenómeno de subversión de los conceptos de cultura e información que generó la idea de contracultura y de contrainformación, fenómenos éstos que comenzaron durante la década de los sesenta con la proliferación de radios y periódicos libres.

No obstante, la cultura amplificada por mil del punk tiene unos orígenes que bien podrían conducirnos a cantautores revolucionarios como Joe Hill o Woddy Gutrie, a los cuales nos referiremos más adelante, o la experiencia de bandas fluxus como Trad Gras Och Stenar. Esta banda, en los primeros años de la década de los setenta, tenía como uno de sus lemas "Tócalo tu mismo" y "Tú eres la música, nosotros la banda". La banda, surgida en Suecia, organizó festivales al aire libre como el conocido *Gardenfesterna*, en junio de 1970. Ideológicamente, se situaban claramente en la izquierda política, llegando sus años políticamente más activos hasta 1972. Finalmente, terminó convirtiéndose en una banda con la tradicional formación de rock.

"En cierta manera, el punk no fue nunca realmente "música". Es una actitud. Y es por eso que, según mi opinión, los americanos tienen una percepción completamente falsa del punk. El punk es ser capaz de ver toda la mierda que nos impone la sociedad, saber analizarla para reaccionar. Así que va mucho más allá de la música. Esa mierda es la tentación de un mundo aséptico donde el espíritu, la reflexión y la posibilidad de decir "no" se convierten en el peor enemigo. El punk es también no estar satisfecho nunca con lo que te proponen y buscar siempre algo mejor. El punk es ir cada vez más lejos, nunca dejar que te hipnoticen. No hay nada decidido o predirigido, como quieren inculcarte. Y ser punk es estar siempre despierto".

Joe Strummer

Inicialmente, la llegada de los jóvenes al punk se originó por aspectos externos, como paro, declive económico, aburguesamiento general y aburrimiento. Pável Goldman, anarquista ruso, escribió en 1905 que "no fueron los oradores los que me llevaron al anarquismo, sino la vida misma"; su militancia y ese sentimiento de inmediatez le llevaron a resultar herido al estallarle la bomba que él mismo había fabricado. Y el punk fue una bomba de relojería.

Inusualmente radical en sus planteamientos y pretendiendo alejarse de la sociedad desde dentro de ésta, el punk convertiría a sus máximos exponentes en los futuros detentadores de las profesiones liberales. El antiguo yippie, muerto en accidente de tráfico, Jerry Rubin, uno de los inventores del movimiento "*Yuppie*", ilustra este camino

pasando de acudir disfrazado de guerrillero ante el Comité de Actividades Antiamericanas por su activismo libertario a diseñar el *modus vivendi* de una nueva raza de jóvenes emprendedores en las ciudades que reclamaban negocios y dinero. Muchos punks con el paso del tiempo se convirtieron en aquello que detestaban. Para Rubin, en un puñado de años, los rebeldes del 68 ahora eran los médicos, profesores, banqueros y abogados, y entonces se preguntaba... ¿por qué luchar contra nosotros mismos? Años antes de su fallecimiento su imagen frecuentemente se situaba en abierta confrontación dialéctica con su antiguo amigo Abbie Hoffman. Él representaba al soñador, al idealista y Rubin a su contrario. Ambos, cómicamente enfrentados en debates organizados en circuitos universitarios, eran parte de ese circo que mostraba lo que pudo haber sido y no fue la tormenta sesentayochista.

La venganza de los punks contra sus mayores y contra el orden establecido conllevó una alta dosis de nihilismo. Si el dadaísmo había sido "anarquismo sin carga política", el punk vino a anunciar lo que el estudiante y terrorista ruso Bidbei advirtió a comienzos del pasado siglo, aludiendo a que venía "una noche de horror y de escenas terroríficas". Johnny Rotten ya no da miedo pero en aquel tiempo sí lo hacía y mucho. El temor provenía de una sociedad conservadora, la misma sociedad que supo recuperar e integrar dulcemente la radicalidad del punk para que fuera evocado como una forma más de música o como una expresión de subarte. Esa venganza esgrimida por el punk no estaba exenta de violencia; era la respuesta a lo que la historia había hecho del siglo XX y de quienes proclamaban el fin de las ideologías.

Cuando el punk nace en torno a 1976, las revueltas de los sesenta y el clima de esperanza hacía tiempo que habían quedado muy atrás. La acción armada de grupos como la RAF o Brigadas Rojas ya atacaba los corazones del Estado, mientras que grupos de corte libertario como los franceses Acción Directa estaban próximos a hacer su aparición. En España estaban a punto de comenzar los años de la transición, del advenimiento de la democracia y de gobiernos socialistas en buena parte de Europa. Es lógico que la juventud, entonces, no se sintiera satisfecha ante una sociedad movida por el consumismo, el ocio estéril, unos ciudadanos sin excitaciones plausibles más que la de la industria musical o la moda incipiente, con conflictos bélicos interminables y políticas exteriores de castigo (a pesar de que Vietnam había terminado en 1975). De este modo, el punk llegó al mundo con un fuerte sabor a resaca.

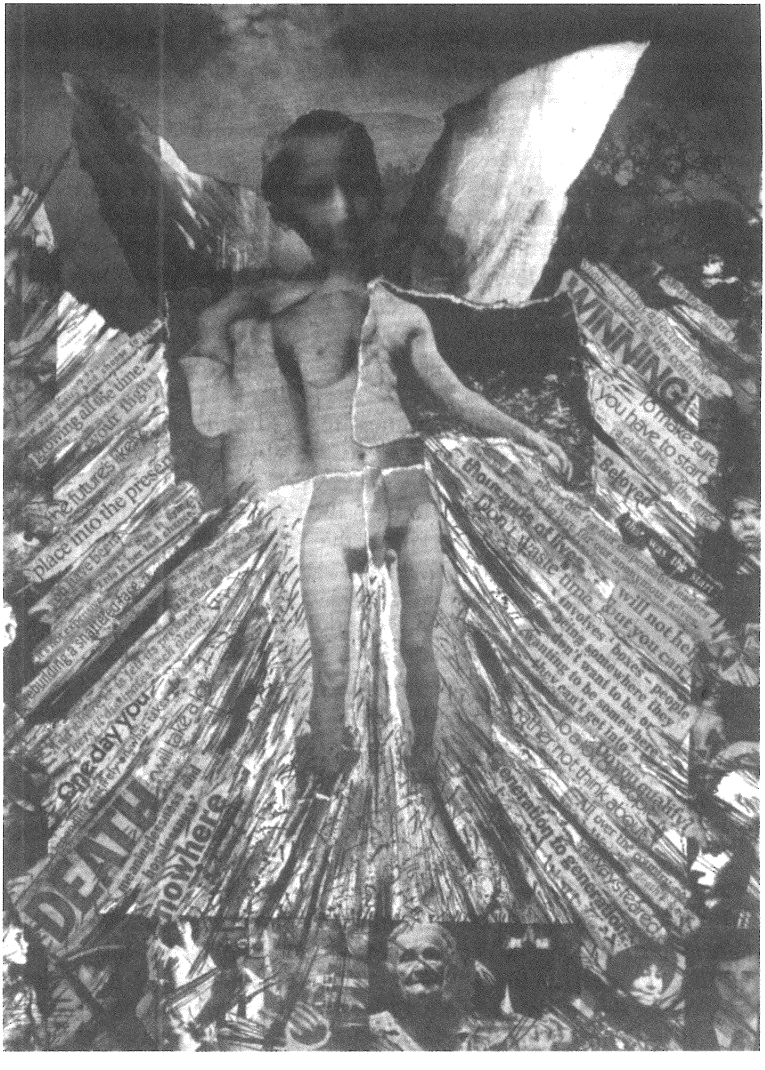
Los punks fueron los herederos de las bandas juveniles de los cincuenta y sesenta, aquellos "delincuentes impulsados por aquella energía que surge de las malas pasiones, la única capaz de derrocar el viejo mundo y devolver la libertad creativa a las fuerzas de la vida" (Alain Sergent y Claude Hermel). Este tipo de grupos de jóvenes mar-

ginales de clase media-baja, como los *teddy boys*, los *mods* o los *angry young men* ingleses (jóvenes airados surgidos en torno a 1956) representaron el malestar de un mundo heredado de sus mayores.

Los teddy-boys, en Inglaterra y Estados Unidos, a menudo emplearon la violencia de forma gratuita en lo que fue la primera gran subcultura juvenil surgida tras la Segunda Guerra Mundial. Del mismo modo, tampoco podemos obviar a los jóvenes que durante la Segunda Guerra Mundial desafiaron a los nazis por medio del swing o el jazz. En Alemania muchos jóvenes amantes del jazz desarrollaron su vida entre el desafío a perderla y la pasión por la música swing entrando en contacto, en no pocas ocasiones, con la pequeña delincuencia y el lumpen desertor. Por su parte, en Francia algunós de éstos jóvenes lucieron desafiantes sus estrellas de David sobre sus chaquetas con la palabra "Jazz" en lugar de "Juden". El patafísico y célebre escritor Boris Vian estuvo en contacto con estos ambientes.

De pronto, en lugares como Inglaterra, grupos de jóvenes se expresaban con desprecio y burla hacia todo lo que, hasta entonces, era considerado intocable. Era la generación nacida bajo el miedo a la gran bomba, a la guerra atómica y el terror a otro gran Hiroshima. Vivían bajo el trostkismo difuso, el socialismo sin atractivo y, ante todo, entre el absoluto y demoledor tedio. El aburrimiento como sensación propia de la juventud occidental fue una constante dinámica. La alienación como enfermedad endémica... el mismo John Osborne -creador de la expresión "*angry young men*"- participó en comités contra las armas nucleares, pero incluso estas causas ya resultaban monótonas, con sus locales sociales atestados de chicos cargados de buenos sentimientos, a veces perdidos y con tablones de anuncios repletos de mensajes de paz y buenos deseos para una sociedad que se estaba viniendo abajo.

La crisis que azotaba a Europa rebosaba insatisfacción y su contagio se expresaba en forma de caos, rebeldía y apoliticismo. Pero la violencia de los teddy boys hablaba por sí sola acerca de una generación perdida, sin rumbo, "maligna, gratuita y destructiva" (Albert K. Cohen *Delinquent boys. The culture of the gang*). La gran agresividad del *teddy boy* -que llegó a protagonizar los primeros incidentes racistas y violentos contra los inmigrantes en Inglaterra- hizo realidad un malestar camuflado en el seno de la sociedad, una sociedad que para estos jóvenes estaba vacía y era una gran mentira. Ellos estaban, sin saberlo quizás, creando su propia cultura y rechazando la oficial, aquella que preconizaba el estado de paz social y de tranquilidad, una vez que las potencias triunfadoras de la guerra exhibieron orgullosas sus estandartes de libertad. Esta oposición nihilista, a veces reaccionaria y destructiva en grado máximo era, al mismo tiempo y en la misma línea que los punks y el propio futurismo, un rechazo a los mayores, al mundo adulto, a los padres que personificaban lo que ellos entendían como caduco, represi-



Crass art

vo y asfixiante.

No existía, tras acabar la guerra, una cultura dirigida a los jóvenes, viéndose conducidos a vestir la ropa de sus mayores y consumir el ocio de éstos. En 1952 los *teddy boys* vestían de una forma muy llamativa con pantalones estrechos, chaquetas muy largas con grandes hombros forrados, zapatos con una gruesa suela y usaban el terciopelo. Además, su pelo acababa en punta, como si fuera la trompa de un elefante. Hasta entonces, los jóvenes no constituían un grupo social a tener en cuenta por los diseñadores de ropa pero eso pronto cambió. La ropa de los *teddy boys* fue comprada en pleno centro de Londres, en la sección de caballeros de tiendas que habían impulsado una moda que trataba de resucitar la elegancia en las ropas existentes durante la época de Eduardo. Esta imagen iba a ser tomada por muchos jóvenes de clase trabajadora y no por los pudientes londinenses, iniciales destinatarios de aquellos extraños trajes. El *teddy boy* caracterizado por esta imagen nació en el seno de grupos tildados por sus conciudadanos como "spivs" o "drones", es decir, holgazanes y personas dedicadas a realizar trabajos ilegales de tráfico en el mercado negro de la posguerra. Una curiosa mezcla de jóvenes de familias pobres que habían abandonado tempranamente la escuela y de delincuentes hizo que los *teddy boys* comenzarán a verse como un peligro de orden público y, por muchos jóvenes, como algo a imitar. El estilo *teddy boy* cobró una gran fuerza.

En los dos años siguientes, decir *teddy boy* equivalía, comúnmente, a decir gamberro. Ante la burla y el acoso por parte de las autoridades, los *teddy boys* se popularizaron por participar en numerosos altercados y pelas y por ridiculizar a los ciudadanos que se pretendían buenos ingleses. Pronto, bandas rivales comenzaron a protagonizar duras reyertas en Londres en donde se destrozaba el mobiliario urbano y se atemorizaba a los vecinos.

La frustración de los primeros teddies era enorme, toda vez que al carecer muchos de ellos de educación, se sentían desplazados de las expectativas que la sociedad inglesa depositaba en sus jóvenes. Excluídos y marginados, se veían casi conducidos a la cárcel para, al salir, volver de nuevo a la calle. El gran sexismo también fue una nota dominante en los primeros *teddies*, sintiendo una actitud hostil hacia las mujeres a las que calificaban, como mínimo, de "busconas" y creadoras de problemas. El puritanismo y la adversión hacia lo pornográfico de sus padres también se reflejó en el *teddy boy*, el cual era muy conservador.

Poco a poco, la popularidad del estilo teddy se abrió paso en Inglaterra, pero lo que produjo que el movimiento fuera cambiando fue el surgimiento de la nueva música: el rock and roll. De este modo, ya no podía atribuirse claramente el hecho de que el *teddy boy* fuera, necesa-

riamente, una persona dedicada a la pequeña delincuencia. Igualmente, algunos jóvenes de clase media empezaron a imitar a los *teddies*. Como cualquier fenómeno cultural, la moda *teddy* hizo que ya no se pudiera distinguir a los auténticos de quienes querían serguir su estilo. Es en este momento cuando la aparición del rock and roll hizo que se asociara al teddy-boy con el seguidor de los músicos de rock.

La sociedad inglesa, a partir de 1956, vivía continuos cambios en los ámbitos social y económico. El servicio militar dejó de ser obligatorio, surgiendo con inusitado vigor la posibilidad de comprar objetos de consumo a plazos y apareciendo el hábito del ahorro bajo la obligación de cubrir puntualmente los pagos a plazos. Este momento coincidió con la aparición del rock and roll que, en el caso inglés, se difundió entre los jóvenes por medio de las emisoras de radio americanas que, en las zonas alrededor de las numerosas bases militares en suelo inglés, eran posible sintonizar.

En el barrio londinense del Soho, entre centenares de burdeles y sucios pubs que abrían hasta la madrugada, se fue tejiendo una cultura undergound que haría uso de los bajos de estos bares para organizar conciertos de rock and roll o de modern jazz ejecutado por gente como Charles Mingus. Este será el punto de partida del primer movimiento mod, unido al hecho de que con el boom económico era posible adquirir ropa y discos, es decir, fetiches de la subcultura juvenil. La ropa, hasta entonces, era sinónimo de uniforme, existiendo tan sólo una ropa para el trabajo y otra para la Iglesia en las mañanas de domingo. Ahora la ropa era un mensaje visual y una seña de identidad juvenil y social. El grupo se unía en la calle bajo las claves grupales de, por ejemplo, los vaqueros, que eran utilizados por vez primera fuera de las horas de trabajo. A finales de los cincuenta, el *teddy boy* estaba desintegrándose, siendo asociado con el rock and roll por parte de la prensa al ser ambos fenómenos temporalmente casi coincidentes.

La furia eléctrica desplegada por Billy Haley, en la película protagonizada por éste que invitaba abiertamente a todos los jóvenes a bailar hasta el fin, hizo que durante los días que duró en cartelera se produjeran todo tipo de tumultos y altercados. Los jóvenes rompían completamente los asientos, se enfrentaban a cualquiera que censurase su actitud y que bailaban en cualquier lugar. En 1955 rock and roll y *teddy boy* fueron perseguidos en defensa del puritanismo, la virginidad y el cristianismo. Para los mayores representaban justo lo contrario, bajo las recomendaciones que tiempo después se envían desde el Ministerio del Interior para corregir estas actitudes dentro de la familia "haciendo uso del bastón".

La imagen de iconos como James Dean o Elvis Presley aumentó la emulación y la adopción de una forma de ver la vida vanidosa y, con frecuencia, nihilista, mientras sus vecinos se quedaban

estupefactos, incapaces de reaccionar.

El movimiento *mod*, concentrado en torno a la ropa, la música y la moto scooter, miraba hacia el modernismo, hacia todo lo que suponía la idea de modernidad, tomando contacto a comienzos de los sesenta con el ambiente de los clubs jamaicanos en donde se tocaba ska e influenciándolo. Mientras, el teddy boy era reaccionariamente contrario a su presente y miraba a su pasado. Mods y rockers protagonizarán, en pocos años, peleas casi diarias, algunas de ellas de gran repercusión e importancia.

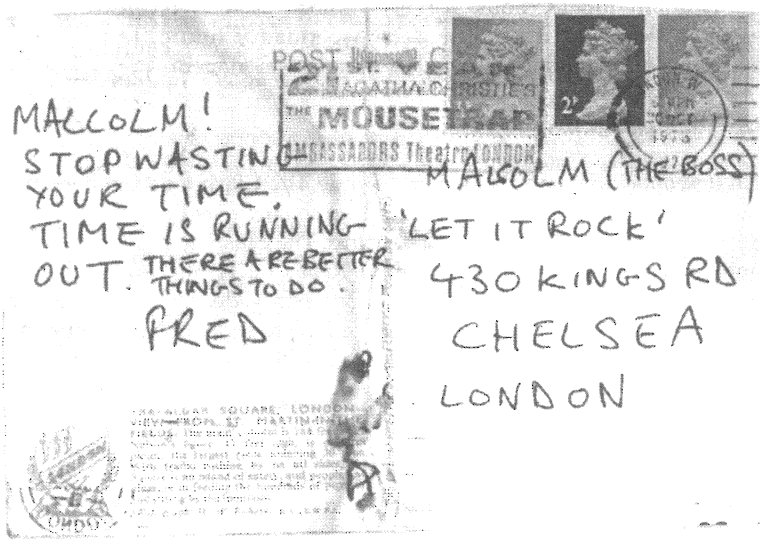
En Inglaterra, acabada la Segunda Guerra Mundial, un manifiesto rezaba "¡Salgamos de la apatía!". El texto será considerado como la declaración de principios de los *angry young men*" ingleses. Éstos eran jóvenes desengañados de cierto tipo de socialismo triunfante, pero que se sentían increíblemente aburridos y siendo, incluso, más políticos que buena parte de la generación beat estadounidense. Su manifiesto era testigo de ese levantamiento del estado de ánimo, de la ira hacia el presente y de un desmedido individualismo.

Todo había comenzado una noche en el Royal Court Theatre de Londres, en mayo de 1956, cuando se representó la obra *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne. Nada hubiera sucedido de no ser por un personaje llamado Jimmy Porter, quien empleó públicamente el mismo lenguaje que los jóvenes ingleses del momento y que arremetió contra la mentalidad conservadora. Su ira tenía su misma raíz en el profundo aburrimiento y la marginación en un momento en que los ideales no conseguían alimentar a la juventud inglesa y las consignas políticas eran sustituidas por sexo y violencia. No existía, para Porter, una alternativa; lo único que deseaba era tener todos los fetiches y la popularidad que los medios de comunicación promovían. Quería ser uno más para ser alguien más poderoso:

"¡Aleluya! ¡Estoy vivo! Tengo una idea. ¿Por qué no jugamos a una cosa? Juguemos a ser seres humanos y a que estamos vivos de verdad, aunque sea sólo un momento. ¿Qué os parece? Finjamos que somos humanos. Madre mía, hace tanto tiempo que no veo a nadie que se entusiasme por nada... supongo que la gente de nuestra generación ya no puede morir por una causa justa. Lo hicieron todo por nosotros en los años treinta y cuarenta, cuando éramos niños. Ya no quedan buenas causas. Y si llega la explosión gorda y nos morimos todos no será a lo grande como antiguamente. Será algo tan sin sentido y poco glorioso como meterse bajo las ruedas de un autobús".

Jóvenes como Porter provenían de la clase trabajadora y habían accedido a la Universidad una vez que termina la Segunda

Guerra Mundial, gracias a la política de ayudas del Partido Laborista. Esta difusa rebeldía encuentra una de tantas explicaciones plausibles en la escasa fuerza de las ideas revolucionarias en la Gran Bretaña de la posguerra, a diferencia de otros países como Francia, Italia o Alemania, de mayor tradición revolucionaria. Por ello, la parálisis fue generalizada y pocos se atrevieron a explicar qué estaba pasando entonces con la juventud.



Postal que el ex-mobber Fred Vermorel envió a su amigo Malcom McLaren en donde le advierte de que "no malgastes tu tiempo. El tiempo está corriendo. Hay cosas mejores que hacer". McLaren acababa de abrir su tienda "Let it rock" en King's Road

La sociedad inglesa reaccionó con desaprobación y disgusto por el hecho de esa ira tan amplia y el resentimiento contra los mayores y contra las instituciones que, consideraban, les habían dado a los jóvenes todo tipo de facilidades.

Este tipo de personajes inauguraron también un nuevo teatro en Gran Bretaña, pero Arnold Wesker, un dramaturgo muy comprometido con el socialismo, pretendió infundir a estos jóvenes un espíritu políticamente activo. Él era judío y proveniente de la clase obrera, lo que le confirió un amplio conocimiento y carisma sobre la desigualdad social y las formas de vencer la apatía. La película y novela *La soledad del corredor de fondo* también ilustra esta derrota de la juventud y su manera de rebelarse. Una sociedad en donde había que pelear duro si se quería sobrevivir y, sobre todo, disfrutar todo lo que se pudiera en el camino,

a pesar de la adversidad.

Los jóvenes de la posguerra desconfiaban profundamente de todo tipo de invitación a crear un movimiento de masas, a participar en un proyecto colectivo. Eran individualistas pero capaces de integrarse en una banda bajo el simple propósito de la supervivencia y la excitación. La sensación de aburrimiento era asfixiante.

A mediados de los cincuenta, la inmensa mayoría de los países que habían sido asolados por las bombas estaban reconstruídos y empieza, entonces, a hablarse de prosperidad y futuro. Los jóvenes, excluídos de cualquier plan, no lo veían de esta manera.

UN DESCONOCIDO

Un desconocido como Ray Gange -fan de The Clash y amigo personal de Joe Strummer- encaja como un moderno *angry young men* adaptado a los tiempos de la Gran Bretaña del paro. The Clash no pudieron evitar que se estrenase el film-documental *Rude Boy* (1980), en el que un perdido Gange iba de concierto en concierto y de bar en bar bajo la estrella de sus ídolos Clash. La banda consideró el documental aburrido y parcial. A pesar de la combatividad antirracista antiNational Front y la alta energía que la banda despliega en las imágenes de sus conciertos en directo (en especial, el que realizan para la Liga Antifascista, en un parque rebosante de gente), la película era muy aburrida y la banda lo vio de esa forma. La perdida de identidad que sufre el personaje real de Gange enraiza con la desconfianza hacia el mundo de los mayores, la automarginación y el hastío de los jóvenes airados británicos, jóvenes como Jimmy Porter, ausentes de planes de futuro y tan sólo cargados de frustración generacional y tedio en estado puro. Los jóvenes punks del tipo de Gange vislumbraban ese mundo apasionante que les era negado, contemplando a Strummer agitarse y gritar que había un inmenso incendio en Londres (en realidad, unas llamas que alcanzaban todo el planeta).

Pero la vida personal de estos chicos era terriblemente pobre y para otros, como Porter, era la violencia indiscriminada y la ira contra todo y contra todos, el revulsivo vital necesario para seguir adelante. El punk era el reflejo de la *La soledad del corredor de fondo*, es decir, jóvenes que se negaban a ser tragados por el sistema y, de este modo, emular a sus mayores; no creían en el amor, estudiar una carrera universitaria, casarse o vivir una vida sin sorpresas. El sistema estaba obstruido, colapsado por jóvenes informales, inclasificables, arbitrarios (pero nunca árbitros de sus destinos) y, por lo tanto, potencialmente peligrosos.

Al cabo de un buen número de años, todos aquellos jóvenes airados se hicieron mayores y trabajaron como críticos literarios, profe-

sores universitarios o escritores de novelas policiacas. Incluso, como ideólogos del movimiento. Otros como Colin Wilson se decantaron por la parapsicología, el ocultismo y el amor por el *bluff* Uri Geller.

Para muchos no dejó de ser un juego, una rebeldía generacional y puramente juvenil que, con el devenir de la edad, se olvidaría. Esta misma explicación también la encontró el padre de un miembro del grupo armado The Weather Underground cuando, a finales de los setenta, su hijo decidió entregarse tras varias conversaciones con el FBI y las autoridades estadounidenses. "Uno a los 30 años ya no está para seguir siendo un revolucionario", afirmó.

"Cuán breve ha sido la locura de los jóvenes ingleses encolerizados... El movimiento de los 'angry young men' hizo temblar de miedo las vidrieras de los burgueses y de esperanza los corazones. ¿Llegaría a algo? Osborne ha llegado ya y se ha instalado. Hacia 1956-57 comienza a hablarse de estos jóvenes escritores que rechazan ruidosamente todos los conformismos, que protestaban contra las condiciones de vida inhumanas del hombre moderno. El grupo, no obstante, ha desaparecido. La denominación común 'angry young men' se correspondía más con un modismo periodístico que con un programa común... fue insuficiente sin duda: hoy el grupo no parece tener ya significación, ni siquiera existencia. Los talentos individuales se desligan de él. Colin Wilson, autodidacta simple, se entrega al misticismo espiritualista, etc. Y son completamente recuperados por la sociedad literaria de sus países".

R. Kanters, Léxpress, 1961

Un escritor como Osborne y la principal figura intelectual de los sesenta, Herbert Marcuse están conectados por una misma palabra que no es otra que "*outsider*". Tanto uno como otro consideraron, con la diferencia histórica de una década, que la figura del desplazado era el símbolo de una generación. Incluso se llegó a plantear abiertamente, por parte de la nueva izquierda estadounidense y por los malditos del marxismo, que el sujeto revolucionario se había desplazado. Ya no era el proletariado quien cambiaría el mundo, sino todos aquellos que permanecían al margen de la sociedad de consumo y de los derechos colectivos (inmigrantes, latinos, chicanos, gays y lesbianas, negros, etc.). Ese malestar era el de toda una época que se nos aparece como caótica, increíblemente violenta y con unos niveles de pobreza e injusticia social gigantescos y que encuentra en la subcultura juvenil su reflejo y su rechazo.

La Generación Beat, a diferencia de los jóvenes airados, tenía una fuerte inspiración oriental y zen, mientras que los ingleses carecían

de casi referencias. El poeta beat Allen Ginsberg escribió haber "visto a los mejores espíritus de mi generación destruidos por la locura, hambrientos, histéricos y desnudos, arrastrándose de madrugada por las calles de los guetos negros en busca de la droga urgente e imperiosa" en su poema *Howl*, inicialmente difundido de manera clandestina. La poetas beat fueron los portavoces de la generación que vendría a mediados de los sesenta, satisfaciendo a éstos con la consiguiente cultura contestataria necesaria para intentar cambiar el mundo. La actitud de buena parte de los padres de estos jóvenes, incluso de aquellos que luego encabezaron el movimiento de los sesenta, era la de sentirse ampliamente defraudados. Ellos venían del antifascismo de la última guerra mundial, mientras que sus hijos apenas se interesaban por ello. Los ideales de los jóvenes en los cincuenta y sesenta fueron otros: la revolución cultural china, la revolución cubana, las ideas de gente como Marcuse, la Generación Beat y la cultura lisérgica. Es por ello que Europa y el mundo vivió una profunda ruptura generacional e ideológica.

La ira y la violencia juvenil de los jóvenes había alcanzado su cénit a comienzos de los sesenta en Alemania, en los antecedentes de lo que iba a ser la aparición de organizaciones armadas como la Baader-Meinhoff. Esta furiosa adaptación del romanticismo, muchas veces cruenta en grado máximo, pretendía reproducir el martirio como forma de purgación. "Damos la muerte y sabemos sufrirla; por eso espero el veredicto de ustedes con indiferencia" fueron las palabras que el anarquista Émile Henry dijo al Tribunal que lo juzgaba, proclamando que su asesinato o reclusión de por vida había sido resultado de su sacrificio por los más débiles. Un sacrificio que se había materializado por medio de una bomba lanzada en una cafetería. Lógicamente, en los años sesenta del siglo pasado, esta moral era bien difusa, no exenta de grandes matices.

Algunos de estos grupos marginales (como los *bloussors nois* franceses) habían sido ya tratados por el situacionismo como herederos del espíritu anárquico de Dadá. El arte punk supo ver el increíble simbolismo de la violencia y el nihilismo. Bajo el epitafio de *no future* daba igual si lo que se mostraba era un joven punk con las ropas rotas, rodeado de basura y cadenas o la fotografía de soldados muertos en cualquier guerra. El gesto de la imagen del mobiliario público destrozado era poéticamente demoledora. Se trataba -al igual que lo captó cierto sector situacionista- de la ridiculización que supone el asalto virulento a la vida cotidiana. Era la respuesta de una sociedad ante la exclusión de un proyecto social que les negaba todo. Con la interrupción deliberada y violenta de la normalidad mediática, *los ciudadanos veían, como si se tratase de una nefasta pesadilla,* que habían otros que no estaban en modo alguno conformes acerca de cómo se estaban haciendo las cosas.

Ese gesto podía decir más que muchas otras tantas cosas que, supuestamente, con el pop art se quería escenificar al ilustrar objetos de la vida cotidiana actuando, precisamente, en esa misma vida cotidiana.

Los situacionistas consideraban que "un teléfono destrozado, un coche incendiado (...) son la negación viva de los valores en nombre de los que se elimina la vida". La revuelta de Watts, en donde buena parte de la ciudad fue literalmente destruida y centenares de comercios fueron saqueados, fue un ejemplo de esta concepción de la vida y la política. Pero situacionistas y punks no supieron pronosticar la improductividad de esa violencia y su eventual fracaso. Su ataque a la burguesía, sin estrategia aparente, caía, con frecuencia, en mero nihilismo. No obstante, sus análisis eran increíblemente ciertos, es decir, veían en el delincuente social un espejo de la miseria existente y una forma de rebeldía social. Si la publicidad -que accedió en bruto a los mass media a comienzos de los sesenta- continuamente exigía al individuo/consumidor que debía elegir, la protesta planteaba también sus propias preguntas, unas preguntas que encontraron su máxima y más dura expresión en la cuestión planteada por la Angry Brigade al poner sobre la mesa una importante elección: tomar otro café insípido en un aburrida cafetería con una aburrida vida, o bien, hacerlo saltar todo por los aires.

REVUELTA BLANCA, QUIERO UNA REVUELTA BLANCA,
REVUELTA BLANCA, UNA REVUELTA PROPIA.
LOS NEGROS TIENEN MUCHOS PROBLEMAS
PERO NO LES IMPORTA TIRAR LADRILLOS
LOS BLANCOS VAN A LA ESCUELA
DONDE TE ENSEÑAN A SER INSOPORTABLE
Y TODO EL MUNDO HACE
LO QUE SE DICE.
NADIE QUIERE IR A LA CÁRCEL.
TODO EL PODER ESTÁ EN LAS MANOS
DE LOS QUE NO SON
LO SUFICIENTEMENTE RICOS PARA COMPRARLO.
MIENTRAS TANTO PASEAMOS POR LAS CALLES
DEMASIADO COBARDES PARA PROBARLO.
Y TODO EL MUNDO HACE
LO QUE SE LE DICE.
NADIE QUIERE IR A LA CÁRCEL
¿TE HACES CON EL CONTROL DE LA SITUACIÓN O
ACATAS ÓRDENES?
¿VAS HACIA ATRÁS O VAS HACIA DELANTE?"

The Clash "White riot"

Serge Liar, por Man Ray

Los punks no fueron herederos de los *beatniks*. Estos seguidores de Allen Gingsberg, Allan Watts o Jack Keroauc eran individualistas; pretendían alcanzar la "beatificación" a través de la cultura lisérgica y, con frecuencia abandonaban las ciudades en un proyecto que contemplaba la convivencia con la naturaleza y el rechazo del dinero. Alguna de las bandas de rock and roll y psicodelia del momento, como los neoyorkinos The Fugs, recogieron este descontento con canciones en las que se instaba a una revolución de grandes proporciones. El punk era totalmente urbano, recogía otra herencia distinta y, cuando surge, lo hace como una reacción a la cultura hippie, ya por entonces añorada por sus mayores y considerada como excesivamente blanda y azucarada por los más jóvenes.

A pesar de ello, ciertos sectores beats fueron una de las principales influencias para la nueva izquierda estadounidense, incluso para los mayores defensores de la propaganda por los hechos como The Weather Underground, quienes llegaron a liberar al gurú beat Timothy Learly de su confinamiento en prisión, aunque la razón de este impulso se hallase en los miles de dólares que una secta lisérgica pagó al grupo por la acción. En televisión, en su retiro obligado de Argelia, junto al pantera negra Eldrige Cleaver, Learly anunciaba sonriente la "Tercera Guerra Mundial". Pero la gran eclosión no llegó sino que el movimiento se desinfló y su misma gente escenificó la recuperación que el sistema había realizado de la figura del hippie con un simbólico entierro en octubre de 1967, mes en que pasearon un féretro por las calles de Haight Street para luego prenderle fuego.

De la misma forma que el punk fue rápidamente absorbido por la industria, cualquier contestación de la contracultura que estalló en torno a 1968 fue igualmente mercantilizada. Si los negros estaban intentando crear una cultura autónoma a través de las distintas formas de supervivencia en los Estados Unidos (desde las teorías que instaban a un retorno a África, hasta las ideas de Marcus Garvey sobre una economía exclusiva y autosuficiente para los negros o el arte negro de LeRoi Jones) uno de estos ejemplos fue el uso común que durante los sesenta se dio a la expresión "*Right on!*" (¡Adelante!). Este tipo de expresiones eran comúnmente usadas por la militancia negra del tipo de Panteras Negras, así como por parte de la mayor de las bandas blancas políticas del momento, MC5, que la inmortalizó en las palabras que preceden al estruendo sonoro de su popular "Kick out the jams motherfuckers!". "*Right on*!" era el eco de una cultura habitual en la comunidad negra de llamada y respuesta, de repetición y afirmación. Por eso, Bobby Seale, de Panteras Negras, lo identificó como una expresión negra que se utilizaba para "designar algo que se ha dicho o se ha hecho como realmente verdadero o justo". No obstante, la avidez de la clase política por ocupar el territorio de la publicidad al servicio de los

bárbaros, hizo que pronto fuera utilizada por el presidente Lyndon Johnson para ganarse cierta simpatía entre los liberales, así como la marca de bolígrafos Bic decidió lanzar una gran campaña bajo el lema *Write on*! (¡A escribir!). Todo es vendible.

[Las raíces de la rebelión]

La rebeldía punk podría encontrar un antecedente mediato en la acción desarrollada por el movimiento provo holandés entre 1965 y 1968, en lo que podríamos afirmar como el primer fenómeno de combinación de happening, arte callejero, política radical y violencia política en los sesenta, junto a la acción desarrollada por los estudiantes japoneses. El anticipo de los vastos acontecimientos del mayo francés sacudió primero Holanda y luego París, desencadenándose en Ámsterdam toda una serie de acciones callejeras (como los happenings y la ofensiva opositora a través del desvío de las palabras) que luego se magnificaron y amplificaron en Francia.

De hecho, una década más tarde de sus violentos enfrentamientos con la policía -que tuvieron como detonante la boda de la princesa de Holanda con un antiguo nazi- algunos de los ya entrados en años ex provos trabajaron, codo con codo, junto a los punks en ocupaciones de casas vacías dentro del movimiento Kraker. Los activistas armados de Acción Directa franceses, tras la llegada del gobierno socialista también tomaron una casa en la que, abiertamente, debatían, se reunían y establecían lazos con otros movimientos. Esa violencia, en realidad, era una excusa, ya que, en el caso de punks y situacionistas, se lanzaba la pregunta esgrimida por los dadaístas berlineses en una recurrente comparación: ¿Qué es más condenable y peligroso: dañar un cuadro o matar a un millón de personas en la guerra?. Con la violencia se verbalizaba esa otra gran violencia descontrolada, suprema, inalcanzable.

Se puede decir que los actos de propaganda y mítines de la IWW, los provos y el grupo Black Mask fueron los primeros en plantear una acción política que conjugase en la calle política, arte y acción radical.

El primero de éstos, los provos, nacieron casi repentinamente y se basaron en la espectacularidad de los choques con las fuerzas del orden y, posteriormente, en la defensa de los Kabouters (Estados libres provos para el *provotariado*). Mientras, Black Mask pretendió difundir las tesis situacionistas y anárquicas en el país más poderoso militarmente del planeta, con una práctica del antiarte militante a través de exitosas y publicitarias acciones públicas. Ambos, no obstante, contaron con el expreso rechazo de la I.S. Para los situacionistas, los provos eran pactistas, pacifistas y ajenos a practicar alianzas efectivas con los prole-

tarios. Black Mask contó con la incomprensión y rechazo del situacionista Raoul Vaneigem o Debord, así como de los situacionistas americanos bajo la acusación de excesiva heterogeneidad, misticismo y complicidad con los hippies.

Es necesario que nos detengamos, mientras este incendio se extiende por buena parte del mundo, en la génesis y desarrollo del movimiento Provo. El año de 1966 pudiera ser la fecha de inicio del movimiento más radicalizado de la historia contemporánea de Holanda. Si tuviéramos que establecer un periodo de existencia del movimiento provo éste se podría situar entre los años 1965-1966, años en los que comienzan a inundarse las paredes de Amsterdam con las "K" -letra acusadora contra la industria tabaquera ("*Kanker*" significa "cáncer" en holandés)- para desplomarse el movimiento en torno a 1967. A pesar de su efímera vida, el movimiento tuvo una repercusión e influencia notables, siendo el exponente europeo de otro tipo de grupos radicalizados de la contracultura norteamericana de inspiración libertaria como los Yippies o los Motherfuckers. Parte de la ira provo tuvo como detonante la presencia en sus filas de antiguos seguidores situacionistas como Simon Vinkenoog, quien había colaborado con la Internacional Situacionista en París y, sobre todo, el expulsado en 1960 de la I.S., el célebre Constant. A pesar de ello y aunque el estallido fue visto, en un primer momento, como positivo por algunos situacionistas, finalmente, como hemos ya apuntado, fue desacreditado acusado de pacifismo, pactar con las autoridades y de detener el empuje de las masas.

No obstante, el punto de partida del movimiento provo nos conduce hasta junio de 1964 cuando el protoprovo Robert Jasper convocó una seria de *happenings* en torno a la célebre estatua Lieverdje, en Ámsterdam. A pesar de que las reuniones no provocaron un problema de orden público supusieron un punto de encuentro entre los futuros provos.

En mayo de 1965 visitó el lugar, por vez primera, el que va a ser el ideólogo provo por excelencia, Roel Van Duyin. Los happenings se mantuvieron hasta dos meses después de la aparición de Duyin cuando la policía desalojó violentamente la plaza y se generaron los primeros choques entre los jóvenes y las fuerzas del orden.

En 1966, la princesa Beatriz de Holanda contrajo matrimonio con Claus Von Amsberg, antiguo miembro de las Juventudes Hitlerianas. El anuncio del enlace provocó la ira de los provos, los cuales hicieron su aparición cuando arrojan cientos de panfletos sobre una embarcación real que, en julio de 1965, anunciaba el compromiso a los holandeses. Un mes después ve la luz el primer número de *Provo* y en octubre el recurrido color blanco provo cubre la fachada de la casa del alcalde de Ámsterdam.

El mismo día de la boda se convocó una manifestación que fue reprimida con extrema dureza por parte de la policía. Los holandeses pudieron ver perfectamente cómo la retransmisión en directo del acto era colapsada por el humo proveniente de los botes lanzados por los manifestantes. En la manifestación, grupos de jóvenes portando cadenas de bicicletas se enfrentaron a la policía. Tras el suceso que, lógicamente, tuvo un gran eco en la prensa, los medios y la policía contribuyeron a la denominación de "provocadores", es decir, "provos".

Cubierta del fanzine punk "Slash" #3. Agosto, 1977

No obstante, según Antonio Regales, en *Literatura de agitación y propaganda*, la palabra "provo" ya había sido acuñada años antes por un catedrático universitario, concretamente en 1964, aunque otros la

sitúan un poco más tarde, en enero de 1965, fruto de una tesis doctoral que llevaba como título *Trasfondos del comportamiento del gamberro*, por lo que, obviamente, iba ya indicando el carácter estigmatizante como individuos perturbadores del orden de aquella palabra que, oficialmente en el ambiente radical, surgió con la aparición del primer número de la revista con el mismo nombre en julio de 1965.

En los días siguientes, los choques continuaron y llegaron refuerzos policiales desde las ciudades de Leidseplein, Damplein o Stelplein. Los sucesos supusieron un gran empuje para crear un movimiento provo que produciría revistas, libros y numerosos happenings.

Transcurrida una semana tras el polémico enlace real los provos organizaron una exposición de fotografías en una galería de arte que trata de denunciar la brutalidad policial. Los medios de comunicación empiezan entonces a presentar a los provos de forma contradictoria ya que, en algunos shows se les tilda de terroristas y, en cambio en otros, empiezan a despertar ciertas simpatías, lo que provoca la suspensión de algunos programas de televisión.

"Subir la escalera social o tener un trabajo significa colaborar con la próxima destrucción atómica, colaborar con las autoridades y su propaganda estratégica, colaborar con la televisión... entendemos que una manifestación sería ineficaz, en último término. Justamente por eso es tan importante hacer lo máximo posible en esta manifestación"

Manifiesto Provo

En la revista *Provo* se advertía que "provo es una revista mensual para anarquistas, provos, beatniks, portaleros, afiladores, pájaros de cuenta, tiradores de navaja, magos, pacifistas, patatafrívoros, grandes maestros de la corte de los milagros, charlatanes, happeners, vegetarianos, sindicalistas, reyes magos, maestros y maestras de párvulos y guarderías, agitadores, pirómanos, asistentes de asistentes, sabuesos y sifilíticos, y otros sujetos de rompe y rasga, ovejas negras y demás miembros marginales de la familia y la sociedad (...) Provo está contra el capitalismo, el comunismo, el fascismo, la burocracia, el militarismo, el profesionalismo, el dogmatismo y el autoritarismo (...) Provo se siente en la obligación de tener que elegir entre la resistencia desesperada y la sumisa extinción. Provo incita a la resistencia por doquier. Provo se da cuenta de que abandonará al fin, pero no puede pasar por alto la oportunidad de probar, al menos con una tentativa cordial, el provocar a la sociedad".

El principal redactor de la publicación era Roel Van Duyn, frecuentador de locales de jazz como el Phono, un lugar que fue el centro de encuentro de muchos futuros provos en medio de la cultura beat. Duyin, a causa de la acción del movimiento, estará bajo férrea vigilan-

cia policial durante tres años.

Charles Bloomber, sobre la actividad de los provos, señalaría que "su táctica consistía en obligar a las autoridades a revelar el carácter esencialmente opresivo y represivo oculto tras un disfraz sonriente". De hecho, el primer número de la publicación es secuestrado por la policía bajo la excusa de carecer de licencia para su edición y distribución. Pero... ¿eran los provos anarquistas? Muchos historiadores, incluso holandeses, como Ger Harmsen (especialista en contracultura), niegan este carácter, aunque resulta obvio encontrar la razón. La acción de los provos y su discurso no se circunscribieron a la tradición anarquista de la época ni de las décadas precedentes. Su fusión del *happening* callejero, las frases grandilocuentes, los programas de acción (difíciles en exceso de digerir para la ortodoxia política) y su imagen, poco tenían que ver con el arquetipo del anarquista y menos aún en una sociedad como la holandesa. Lo cierto es que, en su número doce, la revista declaró que "provo hace de la anarquía la fuente de inspiración de su resistencia", así como que "provo desea resucitar el anarquismo y lo enseña a los jóvenes". Los provos lograron colocar contra las cuerdas a las autoridades al ser detenidos varios de ellos por causas tan vagas como entregar un panfleto a la policía que, según el agente que practicó la detención, denigraba a las fuerzas del orden o por entregar comida a los transeúntes.

Una de las propuestas más llamativas de los provos fueron los llamados "Planes blancos" como el "Plan de la bicicleta blanca" que preveía el cierre del centro de Amsterdam al tráfico de vehículos y motos y que sería sustituído por la utilización gratuita de bicicletas ; el de las "Chimenas blancas", sobre la prohibición del uso de gases tóxicos; el "Plan de la mujer blanca" que defendía la educación sexual y el reparto de anticonceptivos; el "Plan de la vivienda blanca", que destinaba las viviendas vacías al uso de moradores; o el "Plan de la gallina blanca", que proclamaba el desarme de la policía. Sobre este plan, un panfleto provo dirá que "la gallina blanca es el asistente social del futuro. Será el que se encargue de suministrar las medicinas y primeras curas en caso de accidente. Igualmente, proveerá al *provotariado* en apuros desde cerillas a preservativos, una naranja o una pata de pollo". En las manifestaciones y actos teatrales callejeros en forma de *happenings* los provos se distinguieron por su vestimenta blanca.

A medida que los éxitos electorales de los provos aumentaron la represión también lo hizo en semejante proporción. La provo Irene Donner-Van de Weetering es detenida. Una semana antes la Embajada de Estados Unidos es apedreada. Alguna de las piedras que se lanza llevaba atada una nota contra el intervencionismo bélico de Estados Unidos en Vietnam. El marido de la detenida; que en esos momentos es un jugador holandés de ajedrez de fama internacional, se niega

entonces a representar más a su país en señal de protesta.

Provo se presentó a las elecciones municipales bajo el lema "Vota Provo y verás qué risa" llegando a obtener un escaño. Este suceso fue el punto y final para el movimiento provo, que se autodisolvía en mayo de 1967. A partir de esa fecha, los ex provos escogen distintos caminos, algunos continuaron en el activismo mientras que otros irían a parar al parlamentarismo de izquierdas.

Van Duyn creó el *Kabouter*, que sería la denominación del movimiento anarquista del Estado Libre de Orange el cual pretendía organizarse en 12 departamentos autónomos. El *Kabouter* de Duyn defendía un "orden nuevo y la revolución de la vida y conducta humanas" que, en la práctica, se asemejaba a una sociedad organizada en torno a comunas autogestionadas por medio de cómites que planificaban colectivamente casi todas las facetas (desde grupos de venta de los productos producidos en los *kabouters*, hasta grupos encargados de localizar y ocupar casas abandonadas para gente con necesidades o grupos de asistencia a los más mayores y enfermos).

Sobre su forma de organización señalará que "cada uno de los departamentos estará en manos de un comité, no de un solo individuo, aceptando todas las iniciativas de interés, fuera cual fuera su procedencia". Su precursor entendía "la revolución Kabouter" como "la primera y única alternativa en el mundo por crear una contrasociedad dentro de la misma sociedad capitalista". De este modo, el Ministerio de Defensa se llamaría *Departamento de Sabotaje de Reglas Fijas y del Hábito de la Obediencia*, cuyo fin era el crear un "ejército de responsabilidades en desacuerdo". El *Departamento de la vivienda* organizaría la ocupación de casas abandonadas para gente sin techo y pocos recursos y otros como el de agricultura potenciaría el consumo de alimentos orgánicos.

Los kabouters consiguieron la elección de cinco de sus candidatos en las elecciones municipales de Ámsterdam en septiembre de 1970. Un año después no logran ningún puesto ya que defendieron la abstención. La forma de gestionar ese poder se desarrolló a través de la alternancia de los cargos de concejales entre los mismos provos para evitar la corrupción y el anquilosamiento. El mismo Van Duyn fue consejero desde septiembre de 1970 hasta mayo de 1972 y, en su despedida del Consejo Municipal alentó a "llamar a la gente para que se rebele contra los peligros que nos amenazan a todos", afirmando al resto de cargos presentes de otras formaciones políticas que "no quereis que vuestro miedo se haga una fuerza creadora que reactive a la masa de la población, sino que vuestro miedo os agarrota y os lleva desesperadamente a reforzar el poder (...) Vuestro miedo nos hace echarnos en brazos de todos los tecnócratas".

Posteriormente, la fuerza de los provos se fue diluyendo, mientras Van Duyn promoverá en su *Diario Pánico* la comunión total e

integración con la naturaleza. Mediante la denuncia de la contaminación, los kabouters advertían de los peligros que sacudirían la década de los setenta y ochenta y difundiendo estas ideas por medio de la revista *El sembrador de pánico*. La palabra "pánico" era una señal de advertencia, un toque supremo de atención ante la catástrofe ecológica.

Este tipo de forma satírica de protesta política, al pretender reventar la normalidad impuesta en el juego electoral, fue utilizada no sólo por los provos y su experimento en las elecciones municipales, sino también por los Yippies americanos y por figuras del punk más comprometido, como el cantante de la banda formada en 1978, Dead Kennedys, Jello Biafra. Biafra, a comienzos de los setenta ya había participado en manifestaciones contra la guerra de Vietnam y conocía extensamente la estrategia política troyana de Abbie Hoffman y Jerry Rubin. Había visto las imágenes de Rubin entrando en la oficina del Comité de Actividades Antiamericanas disfrazado de guerrillero y portando una ametralladora de juguete.

A finales de los setenta se presentó a las elecciones municipales de San Francisco bajo el lema "Siempre hay sitio para Jello" recogiendo en su programa electoral promesas tales como imponer a los hombres de negocios ir vestidos de payasos. Al igual que los provos, que obtuvieron buenos resultados electorales, Biafra quedó en cuarta posición sobre una lista de diez candidatos. Este asalto a la maquinaria legalista suponía un declarado insulto para los ultraconservadores y las organizaciones que los apoyaban y financiaban. Desde ese momento, Biafra fue perseguido por la policía y las autoridades americanas en una estrategia de acoso y derribo que lo sentaría ante los tribunales en 1986, a instancias de una poderosa organización ultraderechista que vigilaba la educación de los niños americanos. El fuerte contenido de los textos y las imágenes contenidas en su disco *Frankenchrist* fueron el detonante. En temas como "California Uber Alles" fue el gobernador Jerry Brown el objeto de ataque. Ese mismo año había comenzado a realizar *spoken words*, trasladando de los escenarios a auditorios, como el de la Universidad de California (donde realiza su primer acto de este tipo), las escenificaciones grandilocuentes de sus canciones repletas de policías estúpidos, muchedumbres que asaltan ricas zonas residenciales y una violencia siempre presente.

Esa visualización de la violencia, para los punks, pretendía crear el mismo resultado que la destrucción de los invernaderos de orquídeas del jardín botánico de Kew, en Londres -una joya para la sociedad británica- por parte de las sufragistas. La exposición de símbolos neonazis por parte de algunos conocidos iconos de la cultura punk conectaba a la supraconservadora sociedad británica con su propia historia, los hacía enfrentarse con sus miedos. El efecto era el mismo; es decir, el buscado: la condena unánime, la prohibición, la

censura y el escándalo.

Para el punk, cuatrocientos años parecían no ser demasiados. Tantos años como los que mediaban entre los gritos que exhortaron a

"¡GOLPEAD A MUERTE, GOLPEAD HASTA LA MUERTE A TODOS LOS MONJES Y CURAS. DESTRUID TODOS LOS GOBIERNOS DEL MUNDO, ESPECIALMENTE EL NUESTRO!",

por parte de un anabaptista holandés en 1535. La venganza podía ser irremediablemente arbitraria. Si algo caracterizó a toda la vanguardia del siglo XX fue su oposición al poder católico (que no la noción de "espiritualidad") y a la Iglesia, especialmente porque la moralidad había sido llenada con sus dogmas de fe. "Ataquemos a los curas", exclamaron los futuristas.

"Seducido por la lectura de los Evangelios, yo había trazado en esa época el proyecto de una tragedia destinada a la escena ideal del futuro: Jesús de Nazareth. Bakunin me rogó que le ahorrara el relato del asunto y, como yo tratara de interesarle mediante algunas indicaciones orales, me deseo buena suerte, rogándome vivamente que representara a Jesús como un ser débil. En cuanto a la música, me aconsejo que hiciera todas las variantes posibles sobre este único pensamiento: el tenor debía cantar "Matadlò"; la soprano "Ahorcadlo"; en tanto que el bajo repetiría "¡Fuego! ¡Fuego!"

Richard Wagner

Aún a pesar de la violencia que Holanda vivió durante los años de la oleada provo, algunos de los más avanzados en la crítica antisistemática, como los situacionistas, aún a pesar de ver con buenos ojos el inicial levantamiento contra la boda real, reaccionaron con desconfianza y, finalmente, con censura, por la acitud provo cuando surge el componente de clase. En efecto, en junio de 1966 una gran manifestación obrera recorrió las calles de Ámsterdam, durante la cual un obrero fue asesinado por los disparos de la policía. Inmediatamente se declaró la huelga total en el sector de la construcción y, en la manifestación consiguiente, se unen muchos provos. La sede de un conocido periódico sensacionalista, que había tratado la noticia de forma execrable al considerar que el obrero había caído por la acción de los mismos manifestantes, resultó saqueada. Durante tres días los choques entre manifestantes (con los provos al frente) y la policía sacuden el país, lo que provoca la dimisión del mismo jefe de policía de Ámsterdam. Al mismo tiempo hay protestas contra la guerra de Vietnam y varios centenares de manifestantes son conducidos por la fuerza hasta las afueras de la ciudad. La crisis se agudiza y las autoridades se ven por completo desbordadas creando un grupo de expertos para afrontar la situación.

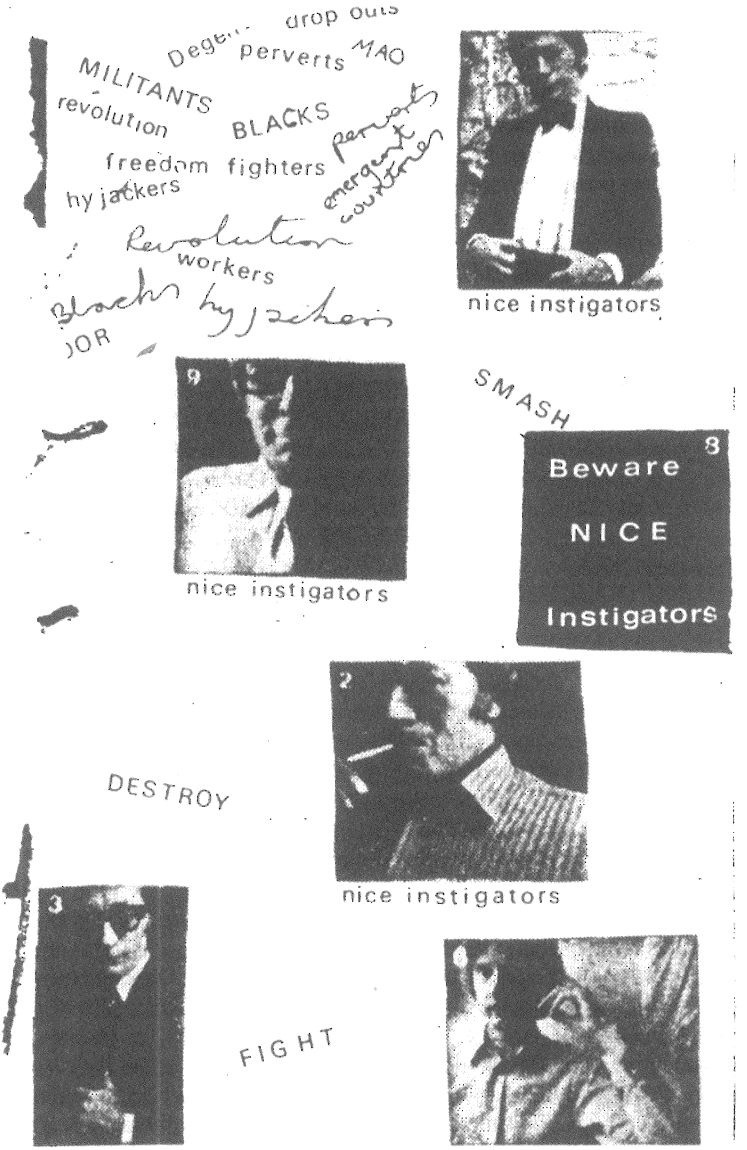
Surgen más protestas contra la violencia policial. Ante la situación, algunos provos representativos censuran la respuesta violenta de los manifestantes intentando calmar la situación, mientras la protesta de los obreros se diluye y desaparece.

Este hecho, unido a la disolución oficial del movimiento provo durante un acto público en el que surgen fuertes discrepancias con un duro sector provo dispuesto a continuar, hizo que la Internacional Situacionista se pronunciase contra los derroteros de los provos que, a partir de entonces, intentarán visibilizar su radicalidad a través del parlamentarismo de izquierdas. Ello estaba unido a la participación en el seno de los provos de exsituacionistas, como el histórico miembro de CoBrA y expulsado abruptamente del circulo situacionista de París, Constant, quien había expresado en *Nueva Babilonia* su proyecto de otro tipo de ciudad que suponía "el mundo de la abundancia, el mundo en que el hombre, en vez de trabajar, juega; en que la poesía se hace un modo de vivir de y para las masas", lo que hacía que la postura situacionista fuera aún más crítica.

El anti-intelectualismo del punk encuentra su expresión en los dadaístas o en los terroristas rusos, ambos preocupados por la acción. Para el anarquista Bakunin, enseñar al pueblo era algo inútil y, en cambio, lo que debía hacerse era "incitarle a la rebelión". Para éste, los marxistas eran los "curas de la conciencia". El punk fue esa llamada cruda, lo mismo que los textos dadá y sus acciones, lo mismo que la fugacidad de los eventos fluxus. Era inmediatez en estado puro, visceralidad.

El punk, al igual que cualquier otro movimiento en el que estética y ética ocupan un lugar privilegiado, buscó la repercusión mediática; aunque se negase a buscarla, su antiestética creó una nueva estética *trash*. El lenguaje, considerado como una causa perdida, dejaba de tener importancia para el punk en sus formas estéticas, era el símbolo, la imagen, una palabra, el sonido hiriente. Siguiendo a los situacionistas, éstos en el número 8 de su revista incluyeron la siguiente frase: "Las palabras trabajan por cuenta de la organización dominante de la vida... el poder da únicamente el falso carné de identidad de las palabras... no crea nada, recupera".

En 1916 Dadá había previsto el fenómeno de la recuperación. Al igual que el mismo poder, que invierte el real significado de las palabras para desarmarlas, los dadaístas eran capaces de hacer que una frase contradijera, aparentemente, a su anterior y ésta a la siguiente. Todo vale. Es la escapada o la huída de la razón ("La razón ha separado al hombre de la naturaleza", según Hans Arp). Fluxus, igualmente, participó de esa simbiosis con el movimiento punk. El caso de la "Symphonie monoton-silence", de Yves Klein (1960), es un ejemplo de un sonido repetitivo que será el punto de partida para que, a comienzos



Artwork pre-Sex Pistols de Jamie Reid para Suburban Press (1971?)

de los ochenta, el industrialismo sonoro se aliase con el punk/fluxus. La citada canción era un zumbido constante basado en la frase *"draw a straight line and follow it"* (pinta una línea recta y síguela) de La Monte Young, que definió el sonido llamado "Drono" (de "Dronología"). Músicos auténticamente revolucionarios, como Arnold Dreyblatt, estudiaron distintas formas de afinación, alterando premeditadamente el sonido que expulsaban tubos, órganos o pianos de juguete que había manipulado previamente.

SENTADOS DECIDEN MI FUTURO
¿QUIÉNES DIABLOS SE CREEN QUE SON?
(...) CAMBIANDO LAS COSAS COMO LES DA LA GANA,
QUIEREN QUE YO FORME PARTE DE ESTO.
QUIEREN QUE TRAGUE PERO SE VAN A ATRAGANTAR.
VOY A SER EL ENEMIGO NÚMERO UNO.
SI LES GUSTA BLANCO, SERÁ NEGRO.
SI LES GUSTA NEGRO, SERÁ AMARILLO.
SI LES GUSTA RACIONAL, SERÁ IRRACIONAL
(...) DAME DIEZ, TOMARÉ CIEN Y NECESITARÉ MIL.
NO IMPORTA LO QUE DIGAS, NI TAMPOCO LO QUE PIENSES.
NO TRATES DE PARECER BUENO, SERÉ TU ENEMIGA.

The Slits

Existe una especie de necesidad vital por la negación, por una continua negación que ya fuera llevada a sus más altas expresiones por el dadaísmo y los situacionistas. El punk sería al antirock frente al rock y todos sus estereotipos de culto a la estrella, negocio, conformismo, igual que lo que el antiarte fue al arte para los dadaístas. Fue la declaración de guerra contra un mundo brutalizado en que el individuo había sucumbido ante la gran máquina.

El relato egipcio *Rescate de la humanidad de la destrucción* podría ser un texto genuinamente punk. El texto cuenta como el mundo es destruido por la corrupción de los hombres. En el texto, el Dios Re enumera las miserias de los hombres y amenaza con su destrucción. En el gran diluvio universal, según el cual "se rompieron todas las fuentes del gran abismo", también los hombres son destruidos, pero no todos... un grupo de elegidos recibe el don de vivir para no caer en los mismos errores. Pero el punk siempre estuvo más cerca de un nihilismo destructivo que de una guerra por la pureza, aunque un sector del punk, el hardcore, con su vertiente *straight edge*, proclamase un mensaje positivo y esperanzador a través de ciertas acciones conjuntas o, incluso, de una vida casi asceta. También el escritor Chejov parece ser una versión de

alguna banda punk cuando describe en sus *Tres hermanas* el mundo que vendrá o que:

"Ha llegado el momento, algo gigantesco cae sobre todos nosotros, una potente, saludable tormenta se está concentrando; se aproxima, ya está cerca, y pronto limpiará nuestra sociedad de su indolencia, de su insensibilidad, de sus prejuicios contra el trabajo y de su inmundo aburrimiento"

La llamada a la destrucción es activa, se invoca y se saluda amistosamente. El pájaro de trueno anunciado por Maxim Gorki surge como la espada bíblica pero con un reparto final distinto: se proclamaba la muerte del viejo mundo. Es como el grito de "¡Destrucción y muerte a todo el orden burgués!", dirigido por el anarquista Moisei Mets al auditorio cuando era juzgado. Mets había arrojado una bomba en un café frecuentado por aristócratas.

El movimiento punk logró eliminar la barrera entre el creador (músico) y el consumidor / espectador (oyente, comprador). A través de la cultura *do it yourself* las posiciones descritas eran subvertidas sin profesionalización. El dadaísta Huelsenbeck, como ya hemos apuntado, había señalado décadas antes que, a través del dadaísmo,

CUALQUIER PERSONA PODÍA SER "PRESIDENTE Y TODO EL MUNDO PUEDE HACER USO DE LA PALABRA",

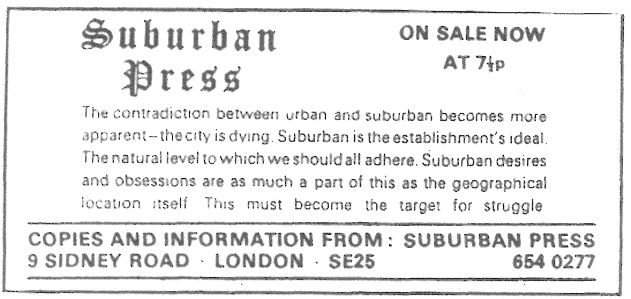
tan fácil como la idea de que cualquiera podía crear algo: una banda, un fanzine, sello o una distribuidora, en donde la "música es una forma de comunicación que precede al lenguaje" (Ian Mackaye, de Minor Threat/Fugazi).

Es, precisamente, en Inglaterra, donde surgieron las primeras bandas marcadamente políticas. Bandas como Chelsea (con su canción "Free fighters"), Crisis, los explícitamente comunistas The Dils o The Clash se situaron dentro de un modo radicalizado de lumpen intelectual y callejero. Organizaciones socialistas como el Socialist Worker Party o antifascistas como la Anti Nazi League aglutinaron a un buen número de punks, quienes colaboraron eventualmente en festivales benéficos o militaron en estos grupos de una forma u otra, mientras el ultraderechista Frente Nacional avanzaba peligrosamente. Este activismo por parte de un sector del movimiento punk sirvió de escuela política para éstos. El propio Mark P, de la banda Alternative T.V y autor del mítico y pionero zine *Sniffin Glue*, señaló que "en USA el punk rock es una postura musical para cantar rock and roll, pero en Inglaterra es una estrategia política". En este contexto, los Sex Pistols

supusieron un revulsivo convertido en agitación juvenil de proporciones insospechadas.

A grosso modo, los seguidores mas politizados del punk tienden a desvirtuar a los Sex Pistols por considerarlos un producto (que, en cierto modo lo eran, al menos a partir de su éxito mediático y según las intenciones del propio McLaren), pero como crítica al *establishment* representaron mucho más que un gran número de ortodoxos revolucionarios.

"Toda la música es una manifestación artística, en cierto modo, (...). La idea primaria del grupo es usar el arte como una forma de comunicación"
Ian Mackaye, Minor Threat /Fugazi



Flyer de Suburban Press (1971)

Los ambientes del punk fueron aquellos frecuentados, según la conservadora sociedad, por lo peor del lumpen de las ciudades, en pubs oscuros y con mala fama, locales *underground*, *squatters*, etc. En el caso de los románticos del siglo XIX, éstos solían acudir a tabernas cuya clientela no se distinguía, precisamente, por su buena reputación. Aún así, los románticos se caracterizaban por su rechazo a la vulgaridad, a los eventos de masas y a la misma muchedumbre. El punk, desde el mismo momento que fue recuperado por la industria y su propuesta se hizo accesible a todo el mundo, empezó a escribir su epitafio. Su potencia viene por otro lado. El valor del punk fue el haber creado una cultura propia y auténticamente vivida, pero con la primacía de lo estético sobre lo ético su accesibilidad dio lugar a su devaluación y domesticación. El punk y las ideas ácratas con las que nació eran vendibles y, por este motivo, Jello Biafra escribiría la canción titulada "Anarchy for sale" (La anarquía se vende).

El punk, como gran expresión contracultural que supuso un

revulsivo para la sociedad conservadora, fue un nuevo capítulo en toda una extensa tradición de subculturas que se habían creado desde el *underground*. Un ejemplo de ello lo encontramos en el auge del jazz durante los años treinta. En esos intensos años, una figura que puede resumir a toda una generación fue la del jazz de Fitzgerald, quien había visto morir a sus amigos en peleas callejeras, excesos con alcohol o drogas y suicidios. El jazz recogió todo aquello que, hasta entonces, había sido demonizado y marginado. En este sentido, la música de la comunidad negra, con sus *spirituals* y su ritmo sincopado y difícil y, sobre todo, con sus historias sobre su cultura robada y sus trágicas vidas, fue un choque contra la misma sociedad estadounidense, similar al del advenimiento del punk. Los músicos negros del jazz tenían que entrar por la puerta trasera de los locales en donde tocaban para el divertimento de los blancos, pero músicos como Duke Elligton, con su militancia en el Partido Comunista, o John Coltrane, vinculado al nacionalismo negro radical, se politizaron como símbolos de rebeldía. Muchos de los músicos de jazz fueron habituales y compulsivos consumidores de drogas, viviendo algunos turbios escándalos.

Cantantes como Leo Ferrer, quien señalaba que los obreros son "los desesperados que perturban la historia poniendo sangre sobre las fechas", cantó para los bajos fondos, actuando con frecuencia en huelgas y actos sindicales, al igual que lo hacía Woody Guthrie, adscrito al sindicato socialista y libertario IWW.

Durante los sesenta, el ejemplo de Dominique Grange fue notable. Grange fue una ferviente activista del Comité Revolucionario de Acción Cultural y, al igual que haría el punk más tarde, llevó su música de forma absolutamente autogestionada (grabaciones, giras, etc). Dos años más tarde del mayo francés, grabó "Chant des nouveaus partisans", inspirado precisamente en la revuelta popular.

Por otra parte, el rock and roll ya había sido protagonista de la denuncia contra un mundo en guerra permanente, intensamente violento, en los que juventud equivalía a marginalidad. El manifiesto del FLIP (Frente de Liberación e Intervención del Pop Francés) señalaba que el pop "no será una mercancía de mayor o menor calidad, sino que será el vehículo de nuestra rebelión contra el viejo mundo, un arma subversiva para cambiar la vida y transformar el mundo aquí y ahora". Es, como vemos, la reinterpretación de las ideas de Marx (transformar el mundo) y Rimbaud (transformar la vida), aplicadas al universo pop, algo que constituyó un insólito islote en medio de una industria cultural pop apegada a las mismas lógicas de ese mercado agresivo.

Hubo un tiempo en que el rock and roll poetizó la violencia y la desesperación de los *outsiders*. En los últimos años de la década de los sesenta, bandas como Jefferson Airplane, Grateful Dead, los radicales ácratas de The Fugs o Mothers Of Invention cantaron acerca de las aspi-

raciones de aquellos que habían sido relegados a la categoría de servidumbre y chusma. Frank Zappa sufrió, en sus comienzos, la censura de los sellos discográficos, como en su disco *Freak out* (1965) que incluía una sarcástica canción titulada "¿Quiénes son los policías con cerebro?". Entonces, en Estados Unidos, casi cualquier expresión contracultural era vista como un abierto desafío y ello debieron pensar las autoridades del gobierno cuando Mick Jagger, conmovido por el asesinato de Martin Luther King y los consiguientes incendios y saqueos en protesta por su muerte que mostraba la televisión, así como por las revueltas en el mayo francés, escribió la letra de "Street fighting men":

"Por todas partes oigo el sonido de pies que caminan y corren, porque ha llegado el verano y es el momento de luchar en la calle. Pero qué otra cosa puede hacer un pobre muchacho que no sea cantar en un grupo de rock and roll".

La BBC decidió que esa canción se iba a programar difícilmente, pero en Chicago el rechazo de la industria ante las presiones de los políticos fue mucho mayor, ya que era una ciudad que había vivido frecuentes desórdenes y se consideraba que la canción alentaría el pillaje y la violencia. Otros grupos, como Eric Burdon y The Animals, recogieron en algunas de sus canciones las protestas contra la Convención del Partido Demócrata en los Estados Unidos, que acabó en disturbios y represión. Pero en bandas como los comprometidos Jefferson Airplane se refleja lo que podría ser la primera canción de contenido claramente revolucionario en el rock and roll. Hemos de señalar que, como ya hemos dicho, el antiguo situacionista inglés y editor de *Heatwave*, Charles Radcliffe, era en esos momentos el ideólogo designado por el grupo, lo cual explica parte del contenido de ese disco. Se trata de su tema *"Volunteers"*, que dice lo siguiente:

"Mira lo que ocurre en la calle, es la revolución y debemos rebelarnos. Hey! Estoy bailando en las calles, vamos a hacer la revolución. ¿No son divertidas las personas que encuentro? Una generación ha envejecido, una generación tiene alma, esta generación no tiene destino que administrar. Recoge el grito. Hey! Ha llegado nuestro momento, es la revolución, vamos ahora hacia el mar, vamos a rebelarnos. ¿Quién nos barrera? Nosotros lo haremos"

El año de 1968 fue crucial, virulento, apasionante e incendiario. En las televisiones de casi todo el planeta se recogió el gesto que realizaron los atletas negros Tommie Smith y John Carlos -miembros de la selección de los Estados Unidos- cuando al subir al podium y mientras sonaba el himno de EEUU y su país contemplaba emocionado la gesta de sus deportistas, éstos bajaron la cabeza y levantaron sus puños cubiertos por un guante negro. El episodio, reivindicado como un gesto

de genuino orgullo negro y que provocó un enorme escándalo dentro de su país, fue repetido posteriormente por otros atletas. El popular incidente se produjo durante las polémicas olimpiadas mexicanas que se celebraron en octubre de ese mismo año. Antes de su inauguración, un grupo prosituacionista (cuyo núcleo, formado por cuatro personas, había tenido un estrecho contacto con la Segunda Internacional Situacionista) llamado CAOS (Comité Antiolímpico de Subversión) había realizado un violento llamamiento a sabotear los juegos olímpicos por ser la más avanzada personificación de la cultura del espectáculo. Es el momento, a mediados de los sesenta, de la aparición de la nueva izquierda estadounidense en los campus universitarios en lugares como Berkeley, así como la implantación de la llamada "revolución cultural".

El termino "contracultura" nació en 1968 obra de Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de la contracultura*. No estaba muy claro, ni mucho menos, qué era la contracultura pero sí, en cambio, qué no lo era. Era, y en eso existía unanimidad, un fenómeno propio de una minoría de jóvenes y de un reducido grupo de adultos. A partir de entonces han existido muchos sociólogos que han comparado la contracultura con experiencias tan dispares, aparentemente, como Jesucristo y las primeras comunidades cristianas o el mismo romanticismo. Se trata, al ofrecer estos ejemplos, de la oposición a los valores establecidos creando una cultura propia de confrontación, un modo de vida alternativo que niegue aquello que se presenta como incuestionable. Es decir, definir la contracultura como un conflicto permanente y una búsqueda de la identidad propia.

La contracultura estadounidense de los sesenta dio a muchos de los principales artistas políticos. Este es el caso del natural de Los Angeles Mark Valley, quien años más tarde se vincularía activamente a la escena punk de su ciudad. Valley había nacido en 1953 y estudiado en el Otis Parsons Art Institute of Los Angeles. Con tan sólo 18 años, publicaría dibujos y carteles en la prensa *underground*, como *Los Angeles Free Press* o en el periódico editado por el Black Panthers Party, pero será sobre todo a raíz de la masiva pegada de carteles realizada por éste bajo el título "Impeach Nixon" -en los que denunciaba el escándalo del Watergate- cuando adquirió popularidad. Con el advenimiento del punk participó en el mítico fanzine *Slash* y, más tarde, colaboró en la producción del documental *The Decline of Western Civilization*, del director Penelope Spheeris. Su trayectoria, hasta el día de hoy, ha dejado numerosos trabajos en carteles y pósters de bandas como PIL o Dead Kennedys.

Pero el rock and roll, en sus orígenes, fue una música símbolo de la rebeldía de la juventud contra la sociedad de sus mayores, y cuando en 1953 el discjockey Alan Freed organizó el primer concierto

de rock and roll, miles de jóvenes acudieron a escuchar los frenéticos ritmos y aquellas obscenas canciones que hablaban de promiscuidad, excesos y diversión contra el aburrimiento del estilo de vida americano. Ni la policía ni las autoridades podían comprender la razón de por qué los jóvenes bailaban de esa manera, rasgaban los asientos convulsionándose, acabando, no pocos de estos, la noche en comisaría.

"Fue algo realmente impresionante: un barullo de uniformes, voluntarios de todas partes del mundo, ropas multiculturales y heterogéneas. Casi tenían algo de hippies, pero eran hippies con granadas de mano y ametralladoras, e iban decididos a luchar hasta la muerte".

Jaume Miravitilles "El corto verano de la anarquía"

EL ANTECEDENTE MÁS REMOTO

El antecedente más remoto del punk representado por bandas políticamente comprometidas como Gang of Four, Crass, The Dils, The Clash o Dead Kennedys debemos situarlo en el primer tercio del siglo pasado, en la actividad desarrollada por los cantautores revolucionarios y militantes del histórico sindicato Industrial Workers of the Wolrd (IWW). Si Dils luciendo sus camisetas con la hoz y el martillo se reafirmaban en el odio de clase cantando "Odio a los ricos", la IWW fue la principal defensora de un sindicato de clase en donde el anarcosindicalismo, la oposición (incluso física) a la clase empresarial y a la política de los jefes, a la vez que la propaganda y promoción de la canción revolucionaria como forma directa de agitación, fueron sus ejes fundamentales.

El curioso fenómeno de los cantantes militantes tuvo a músicos y sindicalistas, como Joe Hill o Woody Guthrie, como sus primeros y más aventajados ejemplos, llegando su fama a ser muy importante. Sus motivaciones eran básicamente las mismas que las del sector punk más comprometido, utilizando el arte -en este caso, la música- como forma de proselitismo político y propaganda que instase a la movilización social.

En el film *Bound for glory* una camioneta aparca en medio de un gran campo de trabajo atestado de obreros escasamente alimentados y explotados sistemáticamente. Incluso sus endebles y precarias casas están junto al trabajo. El conductor saca una guitarra y comienza a cantar acerca de la necesidad de organizarse en un gran sindicato (la gran aspiración del sindicalismo socialista de comienzos de siglo) y de enfrentarse sin miedo a los jefes. Pronto, un grupo de matones irrumpe en la pequeña fiesta, apaleando al cantante y guitarrista que, finalmen-

te, logra huir. Uno de los presentes, también guitarrista, queda profundamente impresionado por la valentía del sindicalista y, en el tramo final de la película, lo podemos ver cantando en la radio y recibiendo grandes contratos discográficos, contratos éstos que finalmente rechaza al exigírsele retirar de su repertorio los temas más comprometidos. La película termina con la imagen de éste, con su guitarra colgada al hombro, jurando no venderse y marchando allí donde hubieran trabajadores que desearan organizarse y ciudades a punto de vivir jornadas de huelga. El protagonista cuenta la historia de, sin duda alguna, el más famoso de todos los músicos y revolucionarios de la IWW: Woody Guthrie.

Cartel-collage de un concierto de The Screamers

"¡Átalos! ¡Átalos! Es la forma de ganar / No avises a los amos hasta que haya empezado la lucha / No des ocasión a que vengan pistoleros, esquiroles y toda esa gentuza / Lo que necesitamos es un gran sindicato y una gran huelga".

Canción de la IWW

No hay espacio posible para la espera. Hay urgencia y determinación. El fragmento de una típica canción del sindicato podría ser el de una banda de punk comprometida. En cambio, se trata de una canción de comienzos del siglo pasado que se difundió entre los trabajadores del campo.

La IWW surgió en 1905 en los Estados Unidos, canalizando la necesidad compartida por muchos trabajadores de un sindicato fuerte que reconociese en sus filas, no sólo a la tradicional clase obrera norteamericana que ya tenía su hueco en otros sindicatos (es decir, obreros blancos), sino también a negros, mujeres (que llegaron a tener un enorme papel en el sindicato), inmigrantes, etc.

La enorme Federación Americana del Trabajo (AFL), a pesar de situarse formalmente contra el racismo de la sociedad estadounidense no reconocía la posibilidad de sindicarse a los obreros negros, lo que produjo, precisamente, una escisión de algunos de sus miembros que entraron de golpe en la IWW. Este descontento, unido a la progresiva radicalización del sindicalismo estadounidense -que alcanzó su punto más álgido en torno a 1880 con la aparición de personajes como Johan Most o con los sucesos de la plaza de Haymarket- hicieron que, muy pronto, la IWW creciera notablemente, encontrando su epicentro en la históricamente combativa y convulsa ciudad de Chicago. Ideológicamente, la actividad de la IWW era recuperadora del tradicional anarquismo defensor de la acción directa, lo que la condujo a enfrentarse abiertamente a la policía y a los grupos parapoliciales de la clase empresarial. Esta actitud decidida hizo que, de la misma forma que crecía su fuerza, la antipatía hacia la organización en los círculos de la burguesía aumentara en la misma proporción. Este fervor activista y casi exclusivamente práctico dio lugar a una escasísima producción teórica, pero sí a una ingente cantidad de canciones populares destinadas a intentar encontrar un método de agitación que fuera comprendido por los obreros (generalmente con escasa formación cultural). Unas canciones y actividad sindical que llegaron incluso más allá de las fronteras nacionales, cuando grupos de *woblies* (como eran comúnmente llamados los miembros del sindicato) marchan armados hasta las ciudades de Mexicali y Tijuana para hacerse con ellas y cedérselas a los revolucionarios mexicanos.

El procedimiento era relativamente sencillo: consistía en que los militantes de la IWW "armados"con una guitarra llegaran hasta los centros de trabajo, en parejas o solos, e instasen con sus canciones a la huelga y al orgullo de clase. Ello, obviamente, hizo que regularmente sufrieran la violencia de los patrones o que fuesen detenidos por la policía. Algunos, como Woody Guthrie, llegaron a romper el círculo exclusivo de los conciertos improvisados ante decenas de obreros, siendo sus canciones difundidas por la radio.

La acción de la IWW gravitaba en torno al estallido de un conflicto laboral al que el sindicato acudía y, junto a los tradicionales mítines, hacían su aparición los cantantes militantes, con canciones como la que se hizo famosa en la gran huelga de la industria textil de Lawrence y que decía lo siguiente:

"Los curas, los policías y los reyes del dinero estaban todos juntos / El tio Sam mandó, con barras y estrellas, a todos sus soldaditos, pero las cosas no se arreglaron porque los huelguistas sabían que el paño no se teje con bayonetas"

Su incansable esfuerzo por los derechos de los trabajadores y la libertad sindical obtuvo algunos resonados y contundentes triunfos, como la huelga de la fábrica de McKees Rocks, en donde llegó a intervenir la policía y el mismo ejército, con un saldo de un trabajador muerto y más de setenta heridos. En este ambiente, los *woblies* organizaron a los trabajadores y los piquetes del sindicato hicieron que la empresa cediese a las reivindicaciones laborales.

No obstante, resulta imposible omitir las campañas desplegadas por el sindicato a favor de la libertad de expresión y que ilustran, como pocos ejemplos, la voluntad férrea de los militantes. En efecto, ante la actuación de la policía que impedía los mítines públicos y detenía a los oradores, rápidamente otro lo sustituía en la tribuna. Bajo este panorama, pronto las cifras de detenidos fueron alcanzando cifras inauditas y la atención del país se concentró en los casi quinientos *woblies* que comían tan sólo pan y agua durante su encarcelamiento y que cantaban sin cesar las canciones de las que hablamos. La propaganda de la IWW era incendiaria, expresándose mediante una llamada a "prepararse para una revolución armada que derribe al gobierno capitalista e instaure un gobierno obrero (...). Dejad de pedir simplemente mayores sueldos".

Un hecho marcó un antes y un después en la vida de la IWW. Este hecho no fue otro que la detención y posterior ejecución del cantante Joe Hill. Hill era un inmigrante sueco absolutamente comprometido con los postulados e ideario del sindicato. Canciones como "The rebel girl" sonaron en la protesta de Utah, evento que inició el camino de la cárcel para el cantante. En la ciudad, cientos de obreros de la construcción se habían declarado en huelga en un conflicto que se radicalizaba diariamente. Inmerso en el conflicto, fue acusado de haber matado a un antiguo policía, ahora comerciante, por lo que fue encarcelado y ajusticiado en noviembre de 1915, dos años antes de la revolución rusa.

Desde que el caso de Hill es conocido, la izquierda de todo el mundo se movilizó para evitar su anunciada muerte, algo que no se

podrá finalmente evitar. Antes de morir Joe Hill declaró: "No os pongáis de luto, organizaos".

La IWW ha sido el mayor sindicato de corte netamente revolucionario que jamás haya existido en Estados Unidos y, sobre éste, se han pronunciado en su defensa todo tipo de activistas e intelectuales. Su apoyo a ultranza de la labor cultural ha sido digna de mención, integrando en su seno a artistas, grupos surrealistas, etc. El mismo Hakim Bey ha manifestado su deseo de afiliarse al IWW, en concreto a la sección de "Artistas y escritores de Nueva York", aún a pesar de oponerse al trabajo asalariado como tal, ya que "si bien nos oponemos a la idea de la construcción social del trabajo nos hallamos lejos de oponernos a los trabajadores", insistiendo que la IWW debe "ensanchar sus horizontes más allá de la conciencia de clase, del mismo modo que desafiamos a los punks o a los ambientalistas a tener mayor conciencia de clase".

EN LA NOCHE DE HALLOWEEN DE 1967

En la noche de Halloween de 1967 Iggy Pop era aún un completo desconocido, al igual que su banda The Stooges. Sudando, en un sótano, repetían nota tras nota y hacían versiones de bandas del momento. La banda, en una fiesta privada celebrada aquella noche, ofreció varios temas de rock and roll crudo y duro. Pasaron varios minutos hasta que el público, casi compuesto por completo de intelectuales y gente vinculada a la industria musical y artística, empezó horrorizado a abandonar la sala, aburridos y escépticos. Entre el público estaba John Sinclair, artífice de la subida brutal de popularidad de la mayor banda de Detroit: MC5 y de su ideario ideológico, del que emergerán los Panteras Blancas.

BAILA AL RITMO
DE LOS MUERTOS VIVIENTES.
PIERDE EL SUEÑO, NENA Y
NO TE ACERQUES A LA CAMA.
SEGURO QUE EL PODER CRUDO
VIENE CORRIENDO HACIA TI (...).
EL PODER CRUDO TIENE UNA MANO CURATIVA.
EL PODER CRUDO PUEDE DESTRUIR A UN HOMBRE.
EL PODER CRUDO ES MÁS QUE EL SOUL.
TIENE UN HIJO LLAMADO ROCK AND ROLL.
EL PODER CRUDO CARIÑO, NUNCA TE ABANDONARÁ.
PUEDO SENTIR EL PODER CRUDO.
EL PODER CRUDO NO PUEDE SER ABATIDO.
OJOS REVENTADOS Y PIES RELAMPAGUEANTES (...).

ENAMÓRATE PROFUNDAMENTE EN EL MUNDO SUBTERRÁNEO.

Iggy & The Stooges "Raw power" (1973)

En medio de un efervescente movimiento revolucionario, de un movimiento hippie que se radicalizaba y, sobre todo, ante la existencia de una organización decidida, con identidad propia, e ideologizada a niveles extremos como los Black Panthers, nacen los White Panthers (Panteras Blancas), versión blanca y libre de las Panteras Negras. Otras influencias pueden verse en la aparición, en torno a 1968, de esta organización. Los Yippies y su manera callejera y escandalosa de enfrentarse al gobierno americano irradiaron un influjo decisivo en los Panteras Blancas y lo mismo sucedió con el estilo gamberro y ultramilitante de los Motherfuckers. No obstante, hemos de irnos a la figura de John Alexander Sinclair para entender el punto de partida del ideario pantera. Sinclair, quien había sido calificado por el *Detroit News* como "el mayor príncipe de los hippies de Detroit", nació en 1941 en Michigan. Su primer contacto con la contracultura se produjo cuando era un ferviente oyente de las emisoras que programaban rock and roll. Del rock pasó muy pronto a acudir a veladas de jazz y lecturas de poemas en donde se daban cita decenas de beatniks. En 1964 se trasladó a Detroit y comenzó a estar muy vinculado al Artist's Workshop, un local en el que coincidían pintores, poetas y activistas de la contracultura de Detroit y alrededores. Poco a poco Sinclair radicalizó su postura antisistema y será con la creación del colectivo Trans-Love Energies en 1967 cuando entró en contacto con la banda MC5.

Los Panteras Blancas fueron uno de los primeros y mayores ejemplos de cultura contestataria nacida a partir del rock and roll, las drogas, y la ideología contraria a la guerra. En octubre de 1970, tres años antes de la formación del grupo, el FBI los consideraba ya como la organización revolucionaria potencialmente más peligrosa del país.

Resulta imposible hablar de los White Panthers sin mencionar a la banda de protopunk más importante de todos los tiempos: MC5. Los directos de la banda eran muestras de rebeldía y de provocación que, progresivamente, fueron aglutinando a un mayor número de gente en la ciudad de Detroit, una ciudad que, al contrario de ciudades como San Francisco o Nueva York con sus propios grupos, era sustancialmente obrera.

"Los White Panthers comenzaron como un juego, como una especie de club de fans de MC5"

Wayne Kramer "Please kill me: an oral history of punk"

MC5 y toda la generación que se decantó por pretender un

Sobre la pared puede leerse: "Las armas de la crítica pasan por la crítica de las armas" (París, 1968)

mundo más libre y justo creció entre las grandes revueltas que sacuden Detroit en 1967, mientras enormes dosis de LSD irrumpieron en la ciudad. Aquellos días varias personas murieron y hubo pérdidas contabilizadas en varios millones de dólares por los edificios destruidos e incendiados, cuando no saqueados. John Sinclair, manager y principal activista del círculo de MC5, confesó en su autobiografía *Guitar army* (1972), que "cuando Detroit apareció en medio de la revuelta, pensamos que el principio del fin había comenzado. Estábamos planeando la construcción de la sociedad con la revolución ya triunfante, pero nuestras fantasías terminaron con la brutal represión y los disparos de la Guardia Nacional y con el mismo ejército en nuestras calles".

En este contexto, John Sinclair lanzó en 1968 el *White Panther Manifesto*, manifiesto que aglutinó el pensamiento de una generación. El texto contenía frases aparentemente ingenuas pero que eran un abierto desafío al poder, constituyendo un documento imprescindible para entender las aspiraciones de buena parte de la juventud izquierdista de Estados Unidos en los últimos conatos de la década de los sesenta.

¡Queremos libertad!. Exigimos que todos tengan el poder de determinar su propio destino.
¡Queremos justicia!. Queremos el fin inmediato de cualquier forma de represión política, cultural y sexual sobre los oprimidos del mundo, especialmente la represión sobre las mujeres, la población negra, los jóvenes y sobre todas las minorías nacionales. Queremos una completa transformación del llamado sistema legal, de forma que las leyes, tribunales y la policía actúen únicamente en función de los intereses colectivos. Queremos vivir el final de cualquier violencia policíaca y militar contra los pueblos de la Tierra. Y lo queremos ya.
Queremos una economía mundial libre, basada en el libre intercambio de energía y materiales y el fin del dinero.
Queremos un planeta limpio y un pueblo sano.
Queremos un sistema educativo libre que enseñe a cualquier hombre, mujer y niño de la Tierra exactamente lo que todos debemos saber para sobrevivir y crecer bajo el pleno potencial humano.
Queremos liberar todas las estructuras de dominio de las grandes compañías y transformar todos los edificios y toda la Tierra. Y lo queremos ya.
Queremos acceso libre a toda la información, a todos los medios de comunicación y a toda la tecnología.
Queremos la libertad de todo el pueblo que ha estado prisionero contra su voluntad en los ejércitos y que ha sido reclutado por el opresor en todo el mundo.
Queremos la libertad de todos los prisioneros de guerra que están en la cárcel. Queremos que sean devueltos inmediatamente a sus comunidades.
Queremos un planeta libre. Queremos una Tierra libre, comida libre, techo libre, vestidos libres, música libre, cultura libre, medios de comunicación libres,

tecnología libre, educación libre, asistencia médica libre, cuerpos libres, gente libre, tiempo y espacios libres. ¡Todo libre, libre para todos!

El citado manifiesto tuvo una notable difusión al aparecer, de manera íntegra, en el periódico *The Filth Estate*, siendo luego distribuido mediante *flyers* diseñados por Gary Grimshow.

El trabajo, las obligaciones para subsistir en una nación industrializada, eran considerados ejemplos de "baja energía" que, según Sinclair, daban como resultado la frustración social y personal y la entrada en el mundo de drogas como la heroína. "Las multinacionales no son más que versiones modernas del antiguo sistema feudal" dirá, proponiendo como antídoto ante el veneno del capitalismo una actitud mental de "alta energía" y en donde el rock and roll y todos los artefactos de la contracultura eran perfectamente válidos para esta complicada tarea. John Sinclair señaló que "nuestra cultura, arte, música, periódicos, libros, posters, ropa, casas, la forma en que hablamos o caminamos, el corte de pelo o la manera en que tomamos drogas, follamos, comemos o dormimos es todo nuestro mensaje y el mensaje es libertad".

Tal y como hemos apuntado, fue la música el arma que los White Panthers tenían y eran bien conscientes de ello, siendo este factor trascendental, ya que los MC5 tenían acceso a miles de jóvenes. John Sinclair, como Ministro de Información de los White Panthers (emulando con este cargo la distribución jerárquica típica del Black Panthers Party), era el canalizador de esa rebeldía. Su visión del mundo, de la contracultura y del rock and roll (a pesar de ser un amante del jazz), giraba en torno a conceptos como "alta o baja energía", en sintonía con los poetas y escritores de la generación beat con los cuales había sido educado políticamente.

Una imagen vale que más que mil palabras. MC5 fueron fotografiados con chapas que agujereaban sus torsos, otras veces exhibieron armas junto a sus guitarras, pero siempre bajo la omnipresente imagen de la bandera de los Estados Unidos de América invertida, como símbolo de negación de un gobierno por el que no se sentían en absoluto representados.

Tras la estancia en la cárcel bajo una condena de diez años, fue detenido cuando pasaba marihuana a un policía de paisano, lo que originó una gran campaña por su libertad y en la que participó gente como Patti Smith. En la actualidad, Sinclair es disc jockey de jazz en Nueva Orleans.

También otro Pantera Blanca llamado Pun Plamodon sería acusado de la colocación de varios artefactos explosivos en la sede de la CIA en Ann Arbor, cuando al ser detenido se encontraba en posesión de artefactos explosivos y armas. Mientras esto sucedía, MC5 se convertí-

an en leyenda del rock and roll más salvaje y de la contracultura norteamericana. Los Panteras Blancas, desde el momento en que su ideólogo Sinclair entró en prisión, radicalizaron sus acciones. Era el momento en que la nueva izquierda explota en un gran número de grupos, grupúsculos y organizaciones de toda índole que vieron en la agitación armada la forma de continuar manteniendo el estado de tensión y enfrentamiento del sesentayochismo. En este sentido, irrumpe un extraño personaje, Dennis Marnell, del que se sospechó -para ser finalmente expulsado- que era un agente infiltrado del FBI. Marnell, autodenominándose como Ministro de Defensa en la línea de los Panteras Negras, organizó jornadas clandestinas de instrucción militar y prácticas de tiro en zonas poco accesibles de Ann Arbor.

Como un reguero de pólvora, el enfrentamiento entre Bill Graham y los Motherfuckers por el asunto del día libre en el Filmore East de la Segunda Avenida alcanzó de lleno a MC5 cuando, en diciembre de 1968, actuaron en el teatro. Pero antes, una representación de la obra *Paradise Now* por el Living Theatre había caldeado el ambiente. La función había sido organizada con el fin de recaudar fondos para la defensa legal de los estudiantes de la organización Students For A Democratic Society (SDS) de Nueva York, los cuales estaban procesados como consecuencia de la ocupación de la universidad de Columbia. Algunos *motherfuckers*, con Ben Morea a su cabeza, participaron directamente en la acción, formando parte de aquellos que se enfrentaron a la policía. Durante la primera escena de la obra un grupo de *motherfuckers* ocupó el escenario y exigió que el empresario del rock and roll y dueño del teatro les cediera un jueves para organizar libremente todo tipo de talleres, charlas, etc. Los Motherfuckers se mantuvieron firmes en su decisión de no abandonar el escenario mientras el abarrotado teatro parecía estallar. El descontrol hacía temer que todo acabase en un gran motín que podía hacer añicos las instalaciones. Julian Beck, que era amigo íntimo de Ben Morea ya que el líder *motherfucker* fue alumno suyo, hizo de negociador. Tras una gran disputa Graham cedió accediendo al trato.

No obstante, el problema estaba lejos de solucionarse. Pronto, con ocasión del famoso concierto de MC5, empresarios y hippies radicalizados volverían a verse las caras. Ni Graham iba a cumplir enteramente el acuerdo ni los anarcosituacionistas estaban dispuestos a dejar las cosas de aquella forma.

La discográfica de la banda, Elektra Records, así como el mismo Graham recibieron las amenazas de los Motherfuckers. Morea anunciaba que ellos, como grupo político, no podían promover públicamente que se destruyase esa noche el recinto del concierto pero que "alguien podría hacerlo". La negativa a reservar un número de entradas

para los habituales del Filmore desató, aún más si cabe, el odio hacia aquel concierto en donde Panteras Blancas y MC5 fueronn insultados por colaborar junto a Graham y aceptar la marginación de los activistas del Filmore que, decían, no podían costearse el alto precio de la entrada. Durante un tiempo se rumoreó la cancelación del concierto por propia iniciativa del empresario, pero la compañía de discos siguió hacia delante. En el interior de la sala, algunos asientos comienzan a ser rajados y, en el exterior, la gente sin entrada golpea las puertas exigiendo entrar gratis. En medio de la turba, Graham protegía uno de los accesos impidiendo que entrara el público. De pronto, recibió un fuerte golpe en su rostro con una silla, tras lo cual cae al suelo sangrando abundantemente y con la nariz rota. Incluso Graham pensó que el agresor había sido el cantante de MC5 amenazándo a la banda con negarles toda su ayuda promocional y artística. La espectacular limusina de MC5, alquilada por Elektra, tuvo que salir a toda velocidad y parte de su equipo fue destrozado. La banda, resguardada en el interior del lujoso vehículo, contemplaba la imagen de varios *motherfuckers* rompiendo sus discos y lanzándolos contra la limusina con fuerza, al mismo tiempo que los acusaban de ser unos vendidos, unos cerdos y unos bastardos.

El epitafio a la movida jornada concluyó con declaraciones de Morea, afirmando que la banda, portavoz de la revolución cultural, había traicionado a su público, a su militancia artística y política, quedando en la mente de muchos la imagen de MC5 introduciéndose a toda prisa en la limusina y huyendo velozmente del lugar para ir a comer a un lujoso restaurante en donde, según Morea, "nadie de nuestra comunidad iría".

Los ecos de esa versión particular de rock and roll y protesta blanca alcanzaron el Reino Unido, en donde también se formó un satélite de las ideas de Sinclair bajo el nombre de The White Panther Party-England, a cuyo frente estará Mick Farren. El líder inglés era un habitual del *underground* como editor de la revista izquierdista y prosituacionista *International Times* y, además, era cantante de la banda protopunk Deviants, versión inglesa de MC5 e inspiradora del sonido de Motorhead. Este era el momento en que las protestas pacifistas contra las armas nucleares habían decaído y se estaba recogiendo, en igual proporción, la experiencia de los situacionistas franceses que tendrán su feudo en torno al grupo editor de la revista *King Mob Echo* y otras publicaciones como *Arson News*. Era el mes de agosto de 1970 y el propio Farren explicó las motivaciones que llevaron a crear la sección inglesa de los Panteras Blancas como "la necesidad de hacer algo, aunque no sabíamos que cosa exactamente (...) Eramos posthippies yonquis". En menos de una década, el rock and roll se transfigurará en un ser de apa-

riencia malvada, renovando su estética con un expresivo corte de manga. Farren fue el primero en publicar los comunicados del grupo armado inglés Angry Brigade cuando comenzaron su campaña de atentados contra casas de ministros, edificios públicos, embajadas o locales fashion. Seis o siete años después el punk desembarcaba en el Reino Unido.

Mientras en 1977 el punk estallaba en la cara de los herederos de la sociedad victoriana inglesa, al otro lado del charco fallecía el rey del rock and roll Elvis Presley con apenas 42 años. Presley estaba ya muy deteriorado a causa del uso y abuso de drogas. Además, tenía un notorio exceso de peso. Cuando la noticia se supo, algunos admiradores llegaron incluso a quitarse la vida. El mito ya estaba creado y ese año Presley obtuvo nueve discos de oro en tres de sus discos para gloria de su compañía o herederos. Pero las referencias musicales de las primeras bandas punks no eran, precisamente, las del rock and roll de Presley. Ellos pretendieron romper con esa tradición. El mismo año en que murió Elvis The Clash negaban su figura, al igual que la de otras bandas como los The Beatles o Rolling Stones. En aquel decisivo año se editaron discos clásicos e imprescindibles, como los primeros de Televisión (*Marquee Moon*), Suicide (*Suicide*) o Talking Heads (*Talking Heads*)

" En 1977 espero ir al cielo
porque he estado demasiado tiempo en el paro
Y no puedo trabajar en absoluto.
Peligro extraño,
es mejor que te pintes la cara
Nada de Elvis, Beatles o Rolling Stones
en 1977
En 1977 cuchillos en el distrito 11 oeste
No es tanta suerte ser rico
Metralletas en Knightsbridge
En 1977 estás en el nunca jamás
Piensas que uno puede seguir así siempre
pero los periódicos dicen que va mejor"
The Clash "1977"

Las referencias del primer punk se pueden resumir en tres nombres: Stooges, quienes habían logrado un sonido hiriente y una puesta en escena amenazadora, los MC5, politizados y con un sonido muy duro para los últimos años de los sesenta y, New York Dolls, quienes fueron de las pocas bandas que inspiraron a los Sex Pistols por su imagen glam y trasgresora. Y tampoco, aunque en menor medida, hemos de obviar a bandas como Velvet Undergorund, The Who o Small Faces.

En el caso de The Who fue evidente en el hecho de la versión de "Substitute" que los Sex Pistols realizaron y, sobre la Velvet Undergound, su influencia se desplegó alrededor del temprano sonido punkrock de bandas americanas como Televisión. Estas fueron, básicamente, las principales influencias para la primera generación de punks y, a partir del año 1979 y los primeros ochenta, fueron muy importantes otro tipo de grupos como Motorhead (sus primeros fans eran punks) y Discharge (creadores del sonido "*dis*"). La presencia amenazadora de alguien como Iggy Pop era justo lo que necesitaba el joven aburrido, hastiado de los consejos de sus padres y padeciendo tediosas tardes. Incluso antes del advenimiento del punk, los australianos Radio Birdman adoptaron una estética militar, escupieron al público sesos de cordero crudos, portaron en ocasiones esvásticas y, sus conciertos acabaron, a veces, en sonadas peleas mientras cantaban la letra profética de su canción "New race" que decía lo siguiente: "Va a haber una nueva raza/ los jóvenes la van a empezar/ Voy a mutar / Os vamos a dar una paliza". Los hechos estaban ahí, pero el punk centralizó, condensó, explicó... esa violencia.

En el estado español, en cambio, resulta indudable que haya sido una banda de rock and roll sucia e insultante como La Banda Trapera del Río quienes influyeran por su actitud y letras a las primeras bandas de punk (Basura, Escorbuto Crónico, etc). Pero el punk se extendió con una rapidez de vértigo desde que el 20 de agosto de 1976 tiene lugar el primer festival punk en el 100 Club de Londres. Apenas dos meses más tarde, salía a la calle el primer trabajo de una banda genuinamente punk como The Damned y, una semana después, el punk explota con el primer single de los Sex Pistols titulado "Anarchy in the U.K".

Durante los setenta se produce un impresionante auge de ciertas luchas y movimientos gestados en los tardíos sesenta, como la lucha feminista y de liberación de la mujer, los derechos de los gays o lesbianas (que, para estos últimos se habían visualizado en las calles durante la revuelta de Stonewall, protagonizada en mayor medida por gays de clases bajas pertenecientes a minorías raciales). Las reivindicaciones feministas coparon buena parte de la lucha política en los setenta y fueron la gran esperanza del anciano Herbert Marcuse, quien vio en su demoledora crítica al patriarcado una confluencia del discurso antisistema de los sesenta.

El arte, por supuesto, tampoco fue ajeno a ello. El arte feminista cobró una especial importancia justo en el momento en que el movimiento feminista crece y se multiplica. En este sentido, durante los primeros años setenta el arte feminista se expresó bajo el lema "lo personal es político". Una de las principales activistas feministas en el

terreno del arte político fue Judy Chicago, quien, al igual que otras tantas, trabajó junto a las comunidades más desfavorecidas desde el plano cultural. Este tipo de arte será continuado o rescatado a finales de los ochenta por colectivos muy militantes que alcanzarán un gran eco, como los casos de Guerrilla Girls, el Group Material o el colectivo WAC.

Punk era, al igual que otras subculturas como la skinhead, una reacción a la mentalidad del hippie. A la ausencia, el retiro, la bondad o el pacifismo de la cultura hippie. El punk aportaba agresividad, urbanismo militante y poco sentido del humor. Era la expresión, diez años después, de la representación fluxus de *Muerte de un hippie* de Paul Thek, en la que aparecía en el suelo, inerte, el cadáver de un hippie con aspecto desaliñado, sucio, decadente y cubierto de hollín. Jamie Reid, el artista protagonista de la rebelión estética del punk, cuyas influencias políticas se remontaban a anarquistas como William Morris o los situacionistas, utilizó y degradó la figura del hippie cuando creó el slogan "*Never trust a hippie*" ("Nunca confíes en un hippie"). La frase venía a negar el legado de sus padres generacionales, recordando al mundo que ellos -los punks- no querían la paz. Un gesto repetido en distintas ocasiones por el mismo Johnny Rotten que advertía ante el hecho de que él "no llevaba flores". Su actitud era la de un Dadá contra la guerra pero, de forma simultánea, también se alineaban contra el discurso de los pacifistas, quizás evocando la experiencia vivida cuando viajó en 1968 a París.

Punk era igual a acción y rechazo al pasado. Instigando a sus contemporáneos a llevar la fealdad a las calles parecía reproducir, en forma de pintadas callejeras, las tesis de Guillaume Apollinaire, según la cual "no se puede cargar para siempre con el cuerpo de tu padre". ¿Qué podía hacerse entonces? Era sencillo: destruir los vestigios sociales, romper el hilo conductor de la propia historia y mandar a Elvis Presley, a los ya tediosos hippies, a Bob Dylan y Beatles fuera de su discurso para dejarlos "en compañía de los otros muertos" puesto que, siguiendo al poeta francés, "la verdad siempre será nueva".

El punk fue, por regla esencial, individualista, ya que su negación de las instituciones llevaba a la desconfianza hacia toda la sociedad. Todos culpables. Manifestaba su creencia en la acción individual, aunque en otros casos su llamada fuera hacia la movilización social, venía a decir que si esa llamada no era aceptada tampoco pasaba nada; el punk ya lo había dicho... y la sociedad tendría lo que justamente se mereciera. Habían hecho oídos sordos y, ahora, el ruido y la furia, la palabra y el gesto, hablarían otro lenguaje. Por eso, el punk fue, esencialmente, un movimiento que potenciaba al individuo, lo sacaba de su aislamiento y le otorgaba autoestima bajo la contagiosa pretensión de que "cualquiera podía hacerlo". Ese individualismo retomó las ideas de Nietzsche y su "superhombre" y del anarquismo individualista de Max

Stirner. Es fácil imaginarnos a Stirner pronunciando alegatos a favor de la anarquía y el individualismo frente a la masa y el Estado, muriendo sólo y desconocido, a pesar de ser criticado por Marx y Engels y militar en el grupo Los Libres.

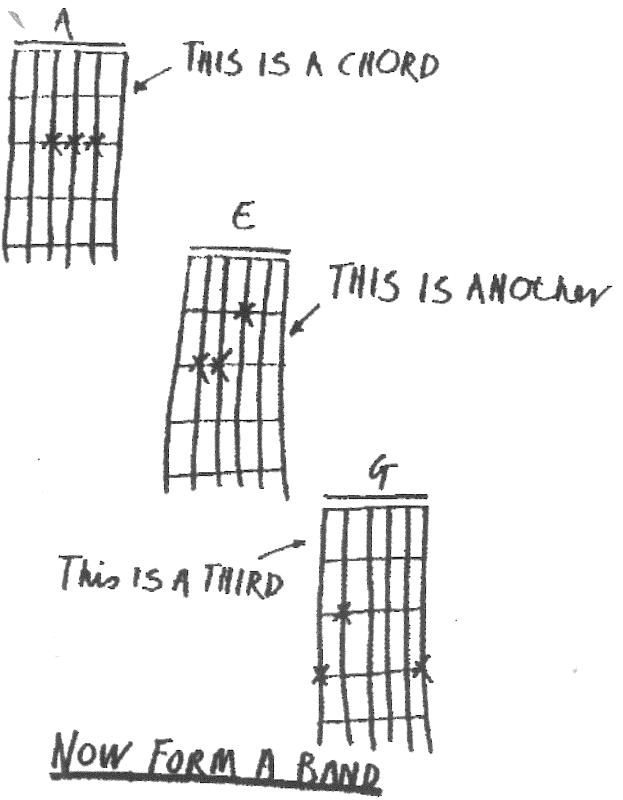
El individualismo fue un elemento definitorio también para buena parte de las vanguardias, siendo Stirner citado por los surrealistas en distintas ocasiones. El Estado convertía la vida en un deber sacrificado, en una obligación sentida dolorosamente y el punk vino a liberar esa carga, a repartir placer y a romper el mito del ser humano egoísta como algo peyorativo. Había que colaborar, decían los vecinos, el tendero, el comerciante, el político... pero el punk quería desagradar.

"La estética anarquista se esfuerza en principio por unir el arte y la revolución, planteando que el arte tiene necesidad de la revolución para desplegar una creatividad sin fronteras ni diques, mientras que la revolución cuenta con el arte para despertar y mantener en cada uno de nosotros el fuego devorador de la libertad".

Henri Arvon "El anarquismo en el siglo XX"

La actitud del movimiento punk contra la sociedad industrial y el progreso tecnológico generalmente fue de desprecio. Así, el punk también apareció en países como Japón en el momento en que experimentaba un auge tecnológico sin precedentes. Resulta recurrente hablar del milagro japonés que había situado este país como la segunda potencia económica mundial. A los jóvenes se les decía que debían ahorrar y que el gobierno haría todo lo demás. Así de fácil.

En Japón, una de las principales bandas fue The Stalin, cuya formación se remonta a 1980. Su fundación, y prácticamente el peso y repercusión de la banda, se debe a todo un icono de la cultura punk *underground* japonesa de los ochenta: Michiro Endo. Michiro tenía ya 32 años cuando formó la banda, habiendo sido veterano en la cruenta guerra de Vietnam. Hasta entonces se había dedicado a cantar en plena calle. Su militancia e ideología era decididamente socialista y ello se refleja desde su primer ep *Dendou Kokeshi* (1980). Respecto al nombre de la banda, el propio Endo lo justificó diciendo que "el nombre de Stalin era muy odiado por la mayor parte de los japoneses, lo cual era algo muy bueno para la imagen que con el grupo queríamos dar". La portada del citado ep, bajo un modesto arte en blanco y negro, mostraba un pene al que se le inyectaba heroína. En su posterior trabajo, el que los dio a conocer mayoritariamente, también en formato 7" y bajo el elocuente titulo de *Stalinism*, su sonido ya estaba influido claramente por bandas como Ramones.



Dibujo aparecido originariamente en el fanzine Sniffin´Glue en donde se recoge la filosofía punk acerca de construir canciones y crear una banda. Resulta inevitable no afirmar su gran aproximación a la idea dadaísta de cómo hacer un poema dadá (aleatorio, antiprofesional y totalmente espontáneo)

Es por ello que, en orden a comprender la proliferación del fenómeno punk, los sistemas políticos de cada país fueron muy importantes para comprender la aparición, el desarrollo y el auge de experiencias contraculturales como el punk u otras. De este modo, es fácilmente comprobable cómo surgió el punk en sociedades democráticas en el momento justo en que estos países sufrían una crisis de los valores dominantes. En Inglaterra, nos encontramos con una depresión económica, con una cultura elitista y aburrida, con el ascenso de partidos racistas y con un amplísimo descontento en los sectores obreros. En cambio, en Estados Unidos se vivía una auténtica ruptura generacional y de valores desde finales de los sesenta con la aparición del movimiento por los derechos civiles, la nueva izquierda y las grandes protestas. Podemos afirmar que el punk surgió en aquellas sociedades que permitían (al menos en su marco legal, que no social) este tipo de fenómenos. No obstante, fue casi imposible que surgiera el punk en sociedades totalitarias e incluso, en la actualidad, es inaudito este tipo de formas en países de carácter islámico (caso de Marruecos) y en otros, como Rusia, las primeras bandas punk nacieron tardíamente a mediados de los ochenta.

DETRÁS DE LOS SEX PISTOLS

Pero detrás de los Sex Pistols existían dos personajes fundamentales: Jamie Reid y Malcom Mclaren. Ambos habían sido compañeros de adolescencia y estudiantes de bellas artes.

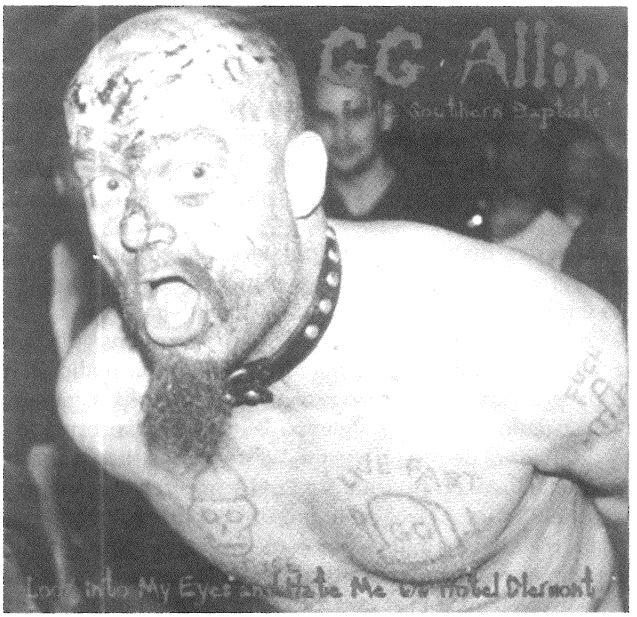
"Pasé de ser un simple estudiante preocupado por tonterías, a estar muy atento a lo que estaba sucediendo en otras partes del mundo, como el mayo francés, las revueltas negras en barrios como Watts. Realmente sentí que tenía control sobre mi propia vida y mi entorno"

Jamie Reid

Jamie Reid fue cofundador de una revista anarquista llamada *Suburban Press* (1970-1975), en donde aplicaba sus conocimientos sobre el poder de los eslóganes y las frases combativas neosituacionistas, pero será popularmente conocido como el diseñador gráfico de los Sex Pistols, desde 1976 a 1979. Reid estaba comprobando hasta qué punto el mundo se había vuelto brutal y desolador en torno a 1975, mientras ideaba ya la forma de un asalto meticuloso a la sociedad inglesa.

El fuego, que en los sesenta asoló decenas de ciudades estadounidenses, se había propagado en los setenta en las prisiones: numerosos presos negros eran asesinados y, lo que era aún peor, la violencia adquiría mayúsculas proporciones cuando echabas un vistazo miles de kilómetros más allá del seguro hogar. Vietnam seguía siendo, en febrero

de 1975, un confuso polvorín, aunque aún no existieran las imágenes de los extranjeros huyendo a toda prisa de Saigón. La ciudad era un compendio barato y nauseabundo de las razones esgrimidas por Estados Unidos, de sus resultados y de la arrogancia cotidiana de los soldados que portaban frases garabateadas en sus cascos de guerra y que rezaban: "Mata amarillos por Dios". Era grotesco escuchar los viejos discos de Frank Sinatra mientras los jóvenes pedían enloquecidos paquetes de cigarrillos y las prostitutas poblaban la ciudad. Refugiados, miedo y violencia, la eterna violencia. El mundo, a mediados de los setenta, no invitaba precisamente al optimismo. Echando una mirada hacia atrás, todo un proyecto político que estalló en torno a 1968 había fracasado en su tarea por construir un mundo más justo y pacífico. Esa violencia y desasosiego influirán al diseñador.



GG Allin

Sus diseños eran una ingeniosa mezcla de collage y de alteraciones de obras o elementos ya existentes, haciendo uso de palabras y letras recortadas de la prensa, así como creando sus propias tipografías. Su trabajo fue una contínua utilización del *detournement* (desvío) situacionista. Reid y el reducido grupo redactor de *Suburban Press*, influidos por los situacionistas y la psicogeografía, habían centrado su atención en los cambios en la geografía urbana que se estaban realizando en su

barrio londinense de Croydon. Ya entonces el periódico estaba recogiendo el espíritu protopunk con llamativos eslóganes y adhesivos en los que se podían leer frases como

"OFERTA ESPECIAL, DURANTE ESTA SEMANA EL LOCAL RECIBE A LADRONES"

ideados por Reid y que decoraron numerosos escaparates de los comercios del barrio. Su inconfundible estilo comenzó a influir a aquellos jóvenes que, unos años después, crean los primeros fanzines genuinamente punks. La razón de la amplia difusión de su técnica era sencilla de entender, toda vez que prescindía de fotos de la banda, trabajando sobre periódicos recortados, colores chillones y frases con doble sentido. Cualquiera, se pensó, podía hacer aquello. Bien o mal, pero se era capaz de intentarlo.

"El fenómeno pop nunca me interesó. Vi el punk como un eslabón más de una cierta actitud artística que encadena a los agitadores rusos, el surrealismo, Dadá y el situacionismo".

Jamie Reid

Mclaren distribuyó en Inglaterra ejemplares del libro *La sociedad del espectáculo* de Debord, así como, en colaboración con Reid, quien se encargó del diseño, editaron el libro del antiguo miembro de la I.S. Chris Gray *Leaving the 20th Century* (libro que recogía la historia de la I.S.). Tras la disolución de King Mob, McLaren se dedicó al negocio de la ropa provocativa y urbana, con la que llegará a ganar mucho dinero. Su círculo de amigos y simpatizantes estaría formado por su pareja y diseñadora de ropa Vivienne Westwood, el diseñador de arte y ya citado Jamie Reid, el situacionista Fred Vermorel, el manager de The Clash, Bernie Rhodes y otros miembros de Suburban Press.

En realidad, el interés por comercializar y difundir la subversión pop comienza cuando en octubre de 1971 abrió su primera tienda de ropa y discos llamada *Let it rock* (frase que tomó de una canción de Chuck Berry), concretamente en King´s Road, con una clara actitud anti-hippie y prosituacionista. Anteriormente, McLaren había considerado seriamente la idea de abrir una librería política, idea que no cuajó finalmente.

El local estaba a medio camino entre una boutique de ropa y una tienda de discos. En su interior, la estética del teddy-boy se mezclaba con emblemas revolucionarios para, en poco más de un año, cambiar el nombre de la tienda por el de *Too fast to live too young to die*, decantándose por el rock and roll y su estética callejera. Mientras, el

situacionista Fred Vermorel le envió una postal a McLaren en la que le aconsejaba: "deja de perder el tiempo. El tiempo está corriendo. Hay mejores cosas que hacer", desconfiando de cómo dirgía su vida para convertirse en un empresario de la subversión, a la vez que tomaba todo tipo de slogans del anarquismo y el ambiente pro-situ. Este fue el caso de las camisetas con los lemas "Sólo los anarquistas son hermosos" (extraído de la revista *Point Blank!*) o la sesentayochista "Se realista, pide lo imposible". Con la denominación posterior de la tienda bajo el escueto nombre de *Sex* la consigna será la estética pseudomasoquista y camisetas en las que podía leerse "Destroy" junto a símbolos como esvásticas y la A anarquista.

Ni ya en su momento ni actualmente el polémico McLaren ocultó la utilización que hizo de los Pistols y su transgresora actitud. Los Sex Pistols difundieron sus ideas ácratas, ateas y nihilistas y, de paso, le reportaron muchísimo dinero. En sus propias palabras, "los Sex Pistols fueron un instrumento, una herramienta, y eso es algo que tal vez ellos no llegaron a entender jamás".

Reid, en su trabajo como diseñador, recuperó viejos carteles situacionistas dándoles una nueva y libre versión. Así, el póster *Atelier Populaire* de mayo del 68, se convertía en el célebre *God save the Queen* en donde la sagrada imagen de la reina de Inglaterra agujereaba sus labios con un gran imperdible. En otra ocasion, en base al claro reconocimiento que King Mob tuvo sobre la actividad de Black Mask, hará uso para alguno de sus diseños de dibujos o frases de éstos, así como de otros grupos pro-situs. No obstante, el diseño de los llamados "autobuses del aburrimiento" que Reid diseñó para *Suburban Press* en 1973 fueron posteriormente enviados al grupo/revista pro-situ de San Francisco *Point Blank!*. Este dibujo luego se utilizó para el cartel *Pretty Vacant* de Sex Pistols como contraportada de ese single. En *Point Blank!*, un artículo titulado "Space Travel" era ilustrado con la imagen de dos autobuses, uno mostrando la palabra "Alienación" y otro con "Aburrimiento". El texto comenzaba proclamando que no estabamos dirigiéndonos a ningún lado.

LONDRES LLAMANDO A LAS CIUDADES MÁS LEJANAS
AHORA QUE SE HA DECLARADO LA GUERRA
Y HA COMENZADO LA BATALLA.
LONDRES LLAMANDO A LOS BAJOS FONDOS (...)
UN ERROR NUCLEAR PERO YO NO TENGO MIEDO.
LONDRES SE HUNDE Y YO VIVO JUNTO AL RIÓ.
The Clash "London calling"

La alianza en el asunto de los Sex Pistols entre McLaren y Reid

se produjo a través de una simple llamada de teléfono. El que fuera manager de los Sex Pistols nunca tuvo realmente ninguna pretensión musical en la banda, sino que, más bien, la concebía como una forma única y demoledora de experimentar con las ideas que desde hacía casi diez años le interesaban: situacionismo, *detournement*, anarquismo, Dadá, la propaganda y cartelería política soviética... y acertó.

En 1976, Reid aceptó el ofrecimiento de su amigo McLaren para diseñar los discos y carteles del grupo con la única condición de tener el absoluto control sobre la parte artística. En "Anarchy in the U.K" la bandera de la sagrada Inglaterra se exhibía destrozada. Reid estaba escribiendo la historia de los Sex Pistols, una historia que no hubiera sido igual sin el formidable equipo de agitación que suponían McLaren-Reid-Vivienne Westwood-Sex Pistols. Como los ecos de una historia que fluye a lo largo de la historia, la alteración que Reid hiciera de una foto de la Reina de Inglaterra nos lleva inevitablemente hasta Duchamp y el dadaísmo, con la colocación de unos insultantes bigotes en el cuadro de la Gioconda, pasando por un cartel situacionista del mayo francés, en donde el rostro de una persona se encuentra totalmente vendado con un imperdible sellando la boca.

La labor de McLaren, quién había sido manager de los New York Dolls, llegando a hacerlos aparecer vestidos con uniformes rojos delante de una gran bandera comunista, fue casi caritativa. El mismo miembro de los Sex Pistols Steve Jones fue literalmente sacado de la pequeña delincuencia de las calles londinenses. De vulgar ladrón llegó a firmar contratos con los que ninguna banda surgida de la explosión punk hubiera ni tan siquiera soñado. Su atraco, al fin y al cabo, puede ser interpretado como un magistral golpe, al menos para los bolsillos de McLaren, puesto que muy poco dinero era el que veían los miembros de la banda.

Por su parte, John Lydon frecuentaba la tienda *Sex* de Mclaren en compañía de un grupo de chicos que eran llamados los Johns, puesto que todos, curiosamente, coincidían en el nombre. Lydon era introvertido, sarcástico y ya había leído a algunos románticos y anarquistas, pero su imagen, desde el mismo momento en que interpretando las canciones de la banda intentaba emular al mismísimo jorobado de Notre Dame, resultó absolutamente definitiva. La sonrisa de Lydon era una declaración de principios del punk: ¿Sonreía o se reía de ti? Sus dientes, sucios y podridos, le valieron ser llamado Johnny Rotten (Johnny Podrido). Se retorcía, gesticulaba y predicaba todo tipo de obscenidades y profecías acerca de una ciudad que sería arrasada por su vanidad, violencia y frialdad. "No Fun" venía a decir que aquello no era divertido y que, incluso, que ya no había diversión, que todo acababa, que el punk habían sido ellos y sólo ellos, la única y definitiva banda punk, los creadores de un movimiento que en lo musical no dejó de ser una forma

primitiva de practicar rock and roll salvaje a un volumen atronador. Y la banda se separó para siempre, salvo la efímera vuelta a los escenarios, a finales de los noventa, durante un mediocre tour en donde, sin ningún tipo de reparo, proclamaban que habían vuelto por el dinero. Es por ello que los Sex Pistols jamás tuvieron la percepción de ser una banda que creaba un movimiento. Su forma de tocar, los ritmos de guitarra y batería eran auténtico rock and roll, pero su actitud y, sobre todo, la presencia de alguien como Lydon, marcaron la diferencia.

Tras el telón, McLaren y su equipo diseñaban el próximo objetivo y se lanzaban a por éste. En un puñado de meses, aquellos que escépticamente acudían a los primeros shows de los Sex Pistols o The Damned, se habían ya convertido en punks casi por arte de magia. Cualquiera podía ser punk y, entonces, el punk comenzó a ser un ente decrépito. Estaba escribiendo su epitafio. Según Lydon, se trataba de "ser uno mismo (...). Ellos, los punks, lo arruinaron todo. Adoptaron una imagen uniforme. No entendieron nada". Incluso Crass afirmaban tajantemente que "los punks son basura" (de su canción "Que pena me da") ejemplificando esta recuperación y derrota.

Bandas como Wire y Gang of Four percibieron tempranamente este desastre. En los pasillos de la Escuela de Bellas Artes de Watford, los que iban a ser los futuros miembros de Gang of Four se habían conocido en medio de conversaciones que iban de boca en boca y que hablaban de grupos punk que estaban escandalizando al país entero. *Pink Flag*, primer disco de Wire y ya convertido en álbum clásico, se editó a finales del crucial año de 1977 desatando una de las primeras deserciones en el ambiente punk. En la calle el creciente ascenso de la ultraderecha supuso para los miembros de Gang of Four expresar su claro marxismo ultramilitante participando en marchas antifascistas que, con gran frecuencia, terminaban en duros choques con la policía o los mismos fascistas. La calle necesitaba una banda sonora para el gran tamaño de aquella neurosis.

Otra banda punk con clara conexión con la escena del antiarte fue The Screamers, cuyo germen vino del grupo contracultural radicado en Seattle, Ze Whiz Kidz en torno a 1972 y que es hoy una leyenda. Su líder, el carismático Tomata Du Plenty, había nacido en Nueva York y participado en una banda de glam rock. Cuando se trasladó a la emergente ciudad de Los Angeles formó The Screamers (1977-1981), haciéndose acompañar por sintetizadores y baterías. Sus cortos shows eran violentas performances bajo una banda sonora de technopunk que llamaron la atención de Jello Biafra. No obstante, el grupo jamás grabó disco alguno y su interés residía en el arte visual y el expresionismo alemán. Tras su paso por el punk de Los Angeles Plenty se dedicaría a la pintura, falleciendo en el año 2000 víctima de un cáncer. El tiempo corría...

En el fanzine *Sniffin Glue* se empezó a acuñar la expresión "New Wave" para referirse a una serie de bandas, como las nombradas Cabaret Voltaire, los adelantados Devo o The Fall, entre muchas otras que comenzaban a incorporar electrónica, algo completamente inusual en los ambientes punk, salvo el caso de los respetados Stranglers. Gang of Four eran políticos, militantes y abrieron la puerta para que el adjetivo "art punk" surgiera con fuerza como forma de rechazo, con una carga eminentemente peyorativa, rechazo expresado por los más puristas del movimiento que, entonces, eran ajenos a que parte del punk había surgido, precisamente, desde ambientes artísticos. Se consideraba que esa invocación al antiarte bajo una difusa mirada a las vanguardias se alejaba completamente de la inmediatez y la rabia del punk, lo llevaba por otros caminos y lo situaba cerca del elitismo, de la profesionalidad y que la demolición había sido dejada en manos de los *"arties"*.

[Abandonadlo todo]

La presencia de alguien como Tim Clark, haciendo uso de su condición de respetado profesor de historia del arte en la Facultad de Leeds, cambió la percepción que los futuros miembros de Mekons tenían sobre el arte o la vida misma. Si alguno de ellos soñaba con ser un brillante artista expresionista, su esperanza del papel que ese tipo de arte tendría en su vida se vino abajo tras escuchar hablar al veterano Clark. Antiguo miembro de la Internacional Situacionista y expulsado del grupo a finales de 1967, diez años después fue culpable de la conversión que aquellos estudiantes iban a sufrir en sus vidas. Por supuesto, Clark no poseía ese poder, pero su clara concepción rupturista y negadora de la fusión del arte en la vida misma unida al consumo de literatura revolucionaria y clases magistrales a cargo de izquierdistas, hicieron que Mekons aplicase todo ese torrente antiarte a sus canciones. Clark fue calificado por Mekons como un "romántico, una persona excitante y muy interesante". Ellos deseaban tocar rock and roll y hacerse con un sonido propio abandonando el arte, tal y como era considerado. Al poco tiempo y siempre bajo una estricta filosofía punk políticamente correcta, Mekons hacen su aparición en la escena punk inglesa sin llegar a ser, entonces, una banda popular y editando en 1978 el gran single "Nunca he estado en una revuelta".

Todo era mentira, una gran y fantástica mentira. Pura provocación capaz de ironizar con la ya famosa canción "White riot" de The Clash, en la que se incitaba a que los muchachos blancos emulasen a los negros que en Watts o Newmark se habían levantado contra la desidia

y el racismo gubernamental. El intento no estaba tampoco exento de cierta crítica a lo que ellos juzgaban como un fácil izquierdismo. La revuelta blanca avanzaba, al menos en la mente de The Clash, pero las calles seguían manteniendo la consignas que coreaban incansablemem-te que nada se podía hacer. Asi visto, la derrota estaba asegurada. Ellos decían no haber estado jamás en una algarada blanca. ¿Dónde estaba aquella revuelta preconizada por los punks politizados? La respuesta venía del ultraizquierdismo militante nacido de las cenizas de una ilusión levantada en la Facultad de Leeds, entre charlas sobra vanguardias y arte. Pero las cosas olían a chamusquina y amanezaban tormenta bajo la idea de "qué duro es ser humano" (su tema "Hard to be a human"). Al igual que Crass, tras un parón de varios años reaparecieron en 1984 con motivo de una serie de conciertos en apoyo de los mineros en huelga. Según Jon Langford, "nunca fuimos músicos (...), nuestra música era un tipo de rock and roll muy primitivo". Mekons hizo sonar todas las alarmas y anunció en su tema "1967 revisited" que "Nixon ha llegado con Hitler como su invitado especial".

El fenómeno del "*Art School*" en el punk fue, sin lugar a dudas, muy importante. Sobre su transcendencia, cara a configurar el origen e identidad del movimiento punk, existen muy distintas opiniones. El debate gira en torno a configurar al punk como un movimiento nacido, en mayor o menor medida, desde las facultades de arte, o bien, considerarlo como un fenómeno radicado exclusivamente en la cultura urbana del momento. De cualquier forma, el rock and roll y el arte ya se habían manifestado en artistas como John Lennon, quien había sido alumno del Liverpool College at Art entre 1957 y 1960, Chris Dreja (de los Yardbirds) o Keith Richards. Otro artista como Bryan Ferry era un declarado amante del arte y de los ideales y el modo de vida propio del romanticismo.

Para el líder de The Clash, Joe Strummer, su paso por la escuela había sido un completo aburrimiento, es más, había sido algo "asqueroso", pero en la Escuela de Bellas Artes su vida cambió totalmente y, cuando menos, Strummer ha reconocido haber estado fuertemente familiarizado con el pop art o la obra de Jackson Pollock. La misma ropa que hizo famosa la imagen de The Clash como punkrockers a medio camino con el mundo del hampa se gestó a base de improvisación, sin un plan definido y combinando elegancia con la estética típicamente rocker. The Clash compraban la ropa en mercados de segunda mano para posteriormente cubrirla de pintura de forma aleatoria adoptando, algún tiempo después, una estética con uniformes militares de apariencia guerrillera en donde, a modo de medallas, colgaban todo tipo de insignias u objetos, como medallas, abrelatas o imperdibles. Incluso Penny Rimbaud y Gee Vaucher, miembros de la mayor banda punk anarquista de todos los tiempos, Crass, fueron alumnos de Bellas

Artes. Podemos citar muchos ejemplos de personajes que escribieron la historia del punk en los últimos años de los setenta y que adquirieron o definieron sus inquietudes artísticas en institutos y universidades de arte en Inglaterra:

Hornsey: Adam Nat y Viv Albertine (The Slits). Mike Banson (Madness), G. Lewis y Rob Gotobed (Wire), Lester Square (Monochrome Set).
St Martin's: Glen Matlock (Sex Pistols y Rich Kid), Lora Logic (X-Ray Spex).
Cental: Joe Strummer (The Clash).
Epsom: Richard Butler (Psychodelic Furs).
Coventry: Hazel O'Connor y Jerry Dammers (The Specials y Selecter).
Leeds: Marc Almond, Mekons, Green Gartside (Scritti Politti).
Watford: Gang of Four.
Harrow: The Models (incluido Marco Pirroni después en Adam and The Ants).
Liverpool: miembros de Siouxie and the Banshees.
Edinburgh: Jo Callis (después en Human League), Eugene Reynolds (Rezillos).
Sheffield: Richard Kirka (Cabaret Voltaire).
Croydon: Malcom McLaren.

"El estudiante, en cambio, es un producto de la sociedad moderna, en igual medida que Godard y la Coca-Cola. Su extrema alienación no puede ser cuestionada sino mediante el cuestionamiento global de la sociedad entera. Esta crítica no puede ser planteada de ninguna manera sobre el terreno estudiantil: el estudiante, como tal, se arroga un pseudo valor, que le impide tomar conciencia de su desposesión real; esto lo hunde en el colmo de la falsa conciencia. Pero dondequiera que la sociedad moderna comienza a ser cuestionada, hay una rebelión de la juventud que corresponde inmediatamente a una crítica total del comportamiento estudiantil".

I.S. "Sobre la miseria del medio estudiantil"

El *happening* fue otro elemento recuperado por la cultura punk, en especial por parte de Crass. Crass hacían uso de pirotecnia y elementos ambientales para crear la atmósfera necesaria con la que difundir unas ideas que atacaban a todas las formas de poder existentes socialmente. El *happening* es una acción multidisciplinar en la que se combina música con pintura, poesía o elementos audiovisuales, algo sobre lo que estaban ya familiarizados los miembros de Crass tras la participación de varios de sus miembros el colectivo de inspiración fluxus Exit. De este

modo, los conciertos de Crass eran acciones tremendamente lúdicas e interactivas, superando la cuestión meramente musical. Pero Crass fueron, ante todo, recuperadores del Living Theatre que buscaba la interacción entre el artista y el público hasta llegar a hacerlo posicionar, abandonar o inmiscuirse en la vida política de forma activa, en donde la realidad le estallaba a cualquier persona en su misma cara.

Ideológicamente, el Living Theatre y Crass guardaban una notable afinidad, ya que ambos eran expresiones contraculturales anarquistas que se oponían a la guerra y, aunque en distintos países (Estados Unidos e Inglaterra respectivamente), militaban en ámbitos de la misma lucha libertaria. Algunos miembros del teatro fueron militantes del sindicato socialista y libertario Industrial Workers of the World (IWW), en particular, al sector dentro del sindicato denominado Job Branch, habiendo entrado en contacto con el anarquismo estadounidense cuando, en los primeros sesenta, es ilegalizada su actividad artística como teatro itinerante.

El pacifismo de una banda como Crass es entendible en el marco de los movimientos sociales en la Inglaterra de los sesenta. Es por ello que la tradición política de una banda como Crass encuentra su base en la misma tradición militante del Reino Unido, la cual había nacido a partir del miedo a una guerra definitiva, a otra devastadora bomba atómica. A partir de entonces, el anarquismo inglés, que en los cincuenta se mezcló con los beatniks y que en los sesenta se había radicalizado desde el mismo momento en que el antiguo pacifismo dejó paso a la rabia y las formas del momento, comenzó a crear su propio circuito autónomo por medio de decenas de publicaciones como *Heatwave* o de colectivos. De hecho, Crass ofrecieron su apoyo a la Campaña por el Desarme Nuclear, logrando que muchos punks se adscribieran al movimiento antinuclear.

Penny Rimbaud, miembro de Crass, ya superaba la mitad de la treintena cuando fundó la banda, por lo que vivió directamente la lucha contra el desarme nuclear en suelo inglés. Esta lucha había surgido desde sectores eminentemente pacifistas y, con frecuencia, libertarios, por lo que, en principio, su punto de partida los sitúa lejos del movimiento Class War que, como veremos, surge inmediatamente después de la separación de la banda. Aún así, su propuesta de unir anarquismo ultramilitante, punk, compromiso activo y unas letras y carpetas repletas de imágenes explícitas, hizo que Crass fuera vista como la banda sonora de la protesta de Class War. No obstante, los mismos protagonistas de Class War rechazaron esta herencia, al ser tachada como propia del último grito hippie basado en la evasión y el escapismo rural.

A finales de los sesenta los Yippies colocaron, durante una marcha contra la guerra, grandes altavoces que reproducían sonidos de ametralladoras y bombas. Un grupo que encabezaba la protesta se

explotó pequeñas bolsas rojas que simulaban sangre, mientras gritaban en la calle pidiendo auxilio. El público en las aceras, confuso, culpaba a la policía de cometer la atrocidad de disparar sobre indefensos manifestantes que enarbolaban la bandera de la paz. Crass utilizó efectos pirotécnicos para reflejar el horror de la guerra de Malvinas o cualesquiera otros conflictos a través de los cuales se exteriorizaba su ideología anarcopacifista. Era la consigna y el lema defendido por grupos armados americanos como los Weathermen acerca de "traer la guerra a casa", la misma idea que decían expresar otros grupos armados alemanes como la propia R.A.F o Rote Zora. La fotografía, impresa en los periódicos de gran tirada sobre víctimas de sus acciones que habían sido intencionadamente tiroteados en una pierna hacía que el barrio, la ciudad y el país las señalaran con el dedo. Era una sentencia que de por vida arrastraba la víctima, convirtiendo las grandes urbes en campos de batalla cuya raíz se remontaba a políticas realizadas cientos de kilómetros fuera de Alemania. Lo mismo debieron pensar los estadounidenses cuando una mañana se levantaron con la noticia de que el Pentágono había sido bombardeado por un grupo armado americano.

La paranoia, de pronto, se extendió en suelo americano. Esta idea socavó todas las instancias del poder político. De hecho, en noviembre de 1970, el brazo ejecutor de la represión contra la nueva izquierda y el nacionalismo negro, J. Edgar Hoover, aparecía públicamente durante una intervención denunciando que existía una conspiración anarquista compuesta por monjas, sacerdotes, profesores y estudiantes y que tenía como fin secuestrar a Henry Kissinger y colocar bombas en los sistemas de calefacción de algunos edificios del gobierno. Varias personas fueron acusadas del cargo de conspiración.

El Living Theatre lograba que cada espectador pudiera ser un artista creativo; las bandas punk se proponían algo similar. La forma en la que cada cual podía rebasar las fronteras implícitas de la industria y el ocio y se convirtiera, por esta razón, en protagonista, era de una fuerza tremenda y el público percibía ese poder. Estaban experimentando, sin apenas ser conscientes de ello, la fuerza de los shows de MC5 cuando, tocando a un gran volumen, llamaban a los jóvenes a desertar y rechazar la injusta guerra de Vietnam. Los mismos gritos que lanzaban Grateful Dead cuando, a comienzos de los setenta, actuaron en festivales organizados por los Panteras Negras para exigir la libertad de presos políticos como Bobby Seale o Angela Davis. Ese sentimiento de unidad, de sentirse atrapado entre centenares o miles de bocas gritando las mismas palabras, rebosaba fuerza y decisión, pura potencia eléctrica amplificada. Y no sólo era ese poder de la masa ejerciendo su derecho a ser escuchada sino que, en los conciertos punk, el público inició la dinámica de subir al escenario para luego precipitarse hacia el público que lo recogía. Esa invasión del espacio reservado al músico y

la banda contenía una significación especial. De este modo, las barreras físicas entre espectador y ejecutor se rompían y transgredían, sin previo permiso y espontáneamente.

Las conexiones de Crass con el movimiento Fluxus fueron más que evidentes, sobre todo con el paso de varios de sus miembros por el colectivo Exit. Este grupo fluxus existió entre 1968 y 1972, estando integrado por los futuros Crass Penny Rimbaud y Steve Ignorant, quienes ya entonces estaban colaborando en acciones pacifistas o de apoyo a la liberación de la mujer. En torno a 1977 decidieron crear una banda política en la comuna en donde vivían sin apenas haber tocado ningún instrumento anteriormente, pero saturando hasta el extremo su música de política radical y anarcopacifismo. Sus primeros temas recogidos en *Feeding of the 5000* son piezas crudas de punk anarquista con una carpeta que incluía explícitos manifiestos políticos. La fábrica que debía prensar los discos se negó a hacerlo hasta que no se suprimiera un explícito monólogo de varios minutos en el que se lanzaban insultos hacia Jesucristo. Casi nadie en Inglaterra estaba dispuesto a hacerlo y el disco salió con un silencio que duraba el mismo tiempo que la canción suprimida. Su sello Small Wonder se topó con problemas legales. Debido a estos contratiempos y con el fin de controlar la línea y personalidad del grupo Crass decide crear su propio sello: Crass Records. La banda, entonces, empleará técnicas de teatro callejero del Living Theatre y el teatro guerrillero utilizando efectos visuales y sonoros, así como pirotecnia. El grupo entraría en contacto, a raíz de sus giras, con gente vinculada a Fluxus, con quienes de forma eventual colaboraron.

Rimbaud e Ignorant experimentaron con el sonido en festivales *avantgarde* a los cuales acudieron distintas personalidades del mundo fluxus, incluido el mismo John Cage.

Crass editaron el disco *Yes Sir: I will* (1983) y, al año siguiente, se inicia el principio del fin para Crass a causa, en parte, del acoso del Gobierno británico por destruir a la banda persiguiéndola por no pagar las tasas legales de la venta de sus discos, algo que Crass tenían por principio no hacer. El otro gran motivo fue el hecho de que Crass empezaban a ser ya muy importantes y sus conciertos llenaban los locales por completo. Al hacer conciertos cada vez en locales de mayor aforo se encarecían las entradas y todos los costes, lo cual Crass no aceptaba. Ese año la banda se separa. Además, se dio el hecho de que el citado disco ve la luz cuando ya la guerra ha terminado. Era un trabajo concebido con mucho esmero y cuidado para ser ofrecido al movimiento como un instrumento de oposición a la guerra contra Las Malvinas. Crass llegaron tarde tras pasar varios meses grabando el disco y fueron conscientes de ello. Pero, sobre todo, fueron conscientes de sus grandes limitaciones como banda política, como plataforma disidente. Steve Ignorant, otro miembro de Crass, formaría parte de otra legendaria

banda, Conflict.

El punk, al acercarse al precipicio que se presentaba en forma de un siglo de guerras y muerte, primero planteó que había que "buscar y destruir" (Stooges e Iggy Pop), para luego incluir la huída y el escapa como puedas de una violencia sin retorno posible. Gang Of Four se unieron a bandas como Crass en su denuncia contra la guerra de las Malvinas, sufriendo la censura por su tema antibelicista "I love a man in uniform", aunque también fueron prohibidos en el célebre programa de televisión *Top of The Pops* por sus menciones explícitas al uso de preservativos.

En este clima de agitación urbana fueron numerosos los ejemplos de la explosión de las tesis situacionistas o letristàs en buena parte de la comunidad artística y política londinense. Así, la banda The Pop Group, con Mark Stewart a la cabeza, que gritaba aquello de "Todos somos prostitutas" o el mismo responsable del mítico local *Factory* (en donde dieron el salto bandas como Joy Division, entre muchas otras) no esconderán su admiración por el trabajo de la I.S y del mismo letrismo.

ESTAMOS CONDENADOS A LA AUTODESTRUCCIÓN,
NO MALGASTES TUS FUERZAS,
NO BUSQUES SOLUCIONES, ES INEVITABLE,
NO JODAS AL SISTEMA,
EL SISTEMA YA ESTÁ ANIQUILADO...
DESTRUYE Y HUYE.

Mg-15 "Destruye y huye" (1984)

El uso del collage fue algo habitual dentro de la cultura punk, así como también el uso y abuso de fotografías de cualquier tipo para posteriormente alterarlas con un fin concreto. Esta práctica es, como hemos visto, un claro reflejo de los cómics y las obras desviadas por los situacionistas e inspiradas en el dadaísmo (se altera el significado inicial para subvertirlo). De este modo, la cultura punk estaba reinventando una utilización radical de la publicidad, aportando incluso sus propias tipografías propias del collage o de viejas máquinas de escribir. La utilización por parte del punk de medios precarios y domésticos logró impregnar a la escena punk de un carácter informal, *trash* y auténticamente callejero, cuyo eco llega hasta nuestros días.

Estos ejercicios de desviación encuentran también su expresión en la difusión y apoyo del plagio como forma también de subvertir significados. De este modo "el plagio se transforma en una amenaza real y existente. Las acciones de plagio subvierten los conceptos de

valor, basados en el tiempo productivo y la dificultad de producción y, consecuentemente, la política económica que sustenta el capitalismo (...) Si el arte no es de todos, entonces que no sea de nadie" (Luther Blisset). Resulta elocuente la exaltación de la idea de comunidad, de flujo e intercambio de ideas, incluso de supervivencia como grupo social a raíz de una cultura propia, como los casos de bandas punks contemporáneas como Crudos o Huasipungo, que defendieron la cultura latina frente a una forma de imperialismo cultural anglosajón.

En este sentido, el mail-art, cuyo origen se remonta a los futuristas italianos como Balla o Pannaggi, aunque oficialmente se sitúe en 1962 de la mano del estadounidense Ray Jonson con su New York Correspondance School Of Art, hace uso de materiales ya existentes utilizando, con frecuencia, el collage. En el mail-art se expresan ideas de intercambio sin ánimo de lucro y de acción conjunta superadora de las fronteras físicas. El mail-art utiliza un elemento estatal como el servicio oficial de correos para fines muy distintos. La influencia que el punk rock ejerció en mailartistas como Irene Dogmatic o Genesis P-Orridge, quienes estuvieron implicadas en la escena punk desde sus comienzos, fue notable.

"La música punk, como todo el arte, es la negación del devenir revolucionario del proletariado"
Dave Wise (miembro de King Mob) en "The end of music"

El mail-art y su Red de Arte Postal dieron lugar a otro fenómeno como el neoísmo. Su nacimiento se sitúa en Montreal, en torno a 1979, y su grupo fundador lo definiría como un intento de escapar de "la prisión del arte" con el fin de "cambiar el mundo". En ese mismo año, el 18 de febrero, el músico revolucionario nigeriano Fela Kuti señalaba que quería "usar la música como un arma". Era, en definitiva, la simbiosis entre los artistas de vanguardia, punks y radicales que consideraban que la música, las artes plásticas o la literatura eran el vehículo perfecto a través del cual plasmar el descontento y su furia interior. Si Pablo Picasso señaló que "el pintor pinta cuadros empujado por la urgente necesidad de liberar sus propias emociones y visiones", el punk pretendió esa liberación a través de otras disciplinas.

PERO A PESAR

Pero a pesar de que los punks inundaban las calles londinenses, ya estaban en marcha otras propuestas que recuperaban también el espíritu dadaísta y el amor por la trasgresión y el ruido. Este fue el caso del poeta Malcom Bennet, fundador en Bristol de Unit, un taller en el que plasmó su amor por los surrealistas y por Fluxus. Bennet leía textos

corrosivos y políticos mientras un grupo de performance actuaba junto a él, sonando secuencias y *loops* irritantes, lo que en aquella época era inimaginable, incluso para los mismos punks, que fueron casi su único público. Desde un primer momento, colaboró con revistas gráficas y de diseño como la mítica *Brute!* de Aidan Hugues. Posteriormente, el poeta de Bristol realizó vídeo y animación y acabó disparando sobre varias personas en directo mientras presentaba un programa de televisión dedicado a los surrealistas, materializando de este modo la realización ideal del mayor acto surrealista, es decir, disparar sobre la multitud arbitrariamente, expuesto por los mismos surrealistas parisinos y haciendo uso de una escopeta que disparaba sobre cuadros al estilo del grupo japonés Gutai.

Al igual que Dadá, que consideraba que "una palabra insignificante puede convertirse en un rayo fulgurante", el arte punk recurrió a frases malsonantes u otras sin sentido aparente de forma absolutamente intencionada. El punk pronosticó la muerte de un modo de vida y exhortó a la "anarquía en el Reino Unido" (Crass/Sex Pistols), pero no siempre se había acudido a la canción para incitar a un determinado posicionamiento.

El protodadaísta Johannes Baader fue condenado en 1914 a dos meses de cárcel por enviar telegramas a Guillermo II en los que le prohibía su opción bélica y le exigía el fin de la contienda. El lenguaje de la revolución permanecía, a veces, cubierto de un halo de misterio, porque el poder no soporta las sombras y piensa que cada cierto tiempo hay en marcha conspiraciones para derrocarlo. Pudiera no estar equivocado. Algunos dadaístas y futuristas fueron perseguidos por la policía, ya que se pensaba que sus manifiestos y panfletos contenían mensajes ocultos. Era el rechazo a todo, el abandono absoluto de todo lo que aliena y esclaviza como si se tratase de la repetición de la vieja consigna surrealista:

"Abandonadlo todo. Abandonad a Dadá / Abandonad a vuestra mujer, abandonad a vuestra amante / Abandonad vuestras esperanzas y temores / Abandonad vuestros hijos en medio del bosque / Soltad al pájaro en mano por aquellos que están volando / Abandonad si hace falta una vida cómoda, aquello que os presentan como una situación con porvenir / Lanzaos a los caminos"

André Breton

La idea de "artista" parecía colocar al punk al margen de la calle, lo hacía poco accesible, dotándolo de una cierta carga elitista. De hecho, el punk nació como reacción al anquilosado y decadente movimiento hippie y a la fashion industria del pop. En el punk no había

glamour, sino desvío. Existieron, no obstante, claras muestras de "arte académico" en portadas y cubiertas de algunos de los mejores álbumes punk, como el caso de The Jam, propio del movimiento mod más modernista. La escuela Bauhaus o la estética típicamente dadaísta también estuvieron presentes en cubiertas de discos y propuestas estéticas de algunas bandas punk.

En el punk se aprecia la defensa a ultranza de la juventud y el intento por dejar huella ante el vértigo que supone el paso del tiempo. Platón en *Epigramas* lo dejo así escrito:

"El tiempo se lleva todo. La duración del tiempo sabe cambiar nuestro nombre, nuestra forma, nuestra naturaleza y nuestro destino".

Es frecuente el contacto de aquellos que fueron padres de las distintas corrientes artísticas con el ambiente genuinamente punk. Es el caso de la figura futurista Istran Kantor quien contactó con jóvenes punks, comenzando a inundar las paredes con frases como "Liberad la imaginación" (el símil con "La imaginación al poder", frase situacionista, resulta evidente), "No trabajéis nunca" (idem), "Todo antes de los noventa" (nueva izquierda americana) o "Convulsión, subversión, defección" (dadaísmo/punk). De nuevo, se recurre a la idea de inmediatez y urgencia, que venía a decir algo así como la idea anarquista de querer y desearlo todo y ahora. ¿Dónde están las huellas de la fusión entre punk y las ideas situacionistas? Hubo bandas que tomaron esa idea, unas de forma más vaga que otras, en especial grupos como Residents, The Pop Group, Mekons, Faust, Destroy all Monsters, International Noise Conspiracy, Manic Street Preachers, Feederz o Boredoms. El situacionismo y la herencia de Dadá fueron también desarrollados expresamente por bandas como Cabaret Voltaire -cuyo nombre no fue caprichoso-, quienes grabaron vídeos y realizaron collages influidos por el dadaísmo o por bandas como Velvet Underground o Weirdos, los cuales manifestaron en varias ocasiones su fascinación por los dadaístas.

El punk parecía transcribir la idea plasmada por Arthur Rimbaud a finales del siglo XIX en textos como *Una temporada en el infierno*, es decir, el de un frontal rechazo a la sociedad burguesa, bajo el intento de separarse de ésta. Y es por esta razón por la que podemos comprender el porqué de una forma de concebir el arte o el antiarte desde la mirada conspirativa de un Gustave Courbet o de Johnny Rotten. Courbet sonreía mientras participaba en la sistemática destrucción de edificios "artísticos" durante los días de la Comuna de París, mientras que el líder de los Sex Pistols gesticulaba hasta casi parecer romperse exorcizando los males de la sociedad que le tocó vivir, sabiendo de la repulsión que su gesto provocaba.

En la primigenia cultura punk existió la firme intención de existir (y resistir) al margen de la industria, lo que conlleva la complacencia de ser un movimiento *underground* y afirmándose, precisamente, en esta minoría. Tanto dadaístas como letristas y situacionistas se situaron en clara confrontación con la idea de "modernidad", pretendiendo sacar el arte de los museos para que éste pasase a formar parte de la vida misma. La vida como obra de arte suprema. En este sentido, resulta importante analizar la repercusión que para el punk tuvo el término *"art rock"* como precedente al *"art school"* ya señalado. El art rock nació en los últimos años sesenta y comienzos de los setenta, asociándose a determinadas formas tildadas de serias e intelectuales a la hora de concebir la música y en la que, muchas veces, se intercalaban expresiones modernistas en los diseños. Este fue el momento de la emergencia de revistas como *The face* o *Blitz*. El modernismo, esencialmente, se puede apreciar en la primigenia imagen de The Who.

En el rock and roll existe toda una gran familia de artistas del entorno *freak* con un marcado carácter de arte trasgresor, como el caso de Frank Zappa quien pertenecía al mundo *freak* politizado y disidente pero no al folklore hippie; de hecho, Zappa opinaba que los hippies no prestaban atención a la producción artística, sino a otros motivos más frívolos, por lo que tácitamente él se distanciaba del mundo hippie.

"Lo que yo considero punk es algo en lo que el concepto del beneficio, el `management´ y la industria en sí misma no existen. La gente ahora se está expresando en medio de una moda y deberían desafiar las convicciones musicales e ideológicas. Mis bandas favoritas tocan para 50 personas y no para 20.000"

Ian Mackaye

El mail-art, en este sentido, también constituyó un arte de urgencia. La actividad del mailartista se distingue por su precariedad de medios y su accesibilidad. Para llevarlo a cabo, no son imprescindibles ni grandes ni medianos desembolsos económicos, ni tampoco disponer de locales o estudios anejos al propio domicilio. Es un arte democrático, doméstico y fácil, en tanto que está al alcance de cualquier persona con algo que decir.

El punk fue una cultura no enlatada que se afirmó en la acción. El sentimiento de urgencia exigía accionar y no detenerse nunca. Los seguidores de la banda MC5, los White Panthers, querían acción, lo mismo que el grupo armado estadounidense The Weather Underground. Estos últimos habían decidido en torno a 1969 que era necesario construir una historia de resistencia radical blanca contra la cultura dominante.

The Clash recogieron, en parte, ese testigo y proclamaron que soñaban con una *white riot* (revuelta blanca) en el seguro hogar europeo.

Los blancos de clase media-baja debían recuperar el terreno perdido. Ellos también pretendían ser una amenaza, aunque no fueran el tradicional *lumpenproletariat* y, sobre todo, porque los disturbios de mayo de 1968 "habían ejercido una gran influencia en la banda" (Mick Jones, The Clash). Ahora todo se volvía más informal, pero más virulento y caótico. El *White Riot Tour* de The Clash fue la irreverencia personificada, con teloneros como The Slits, Subway Sect y Buzzcoks. ¿Fue tan sólo un concierto? The Clash llamaban a la movilización, a recuperar la energía del anarquismo y el socialismo radical, consiguiendo que quienes salían de sus shows, sudorosos, tras haber intentado romper las butacas del teatro de Bristol, sintiesen que "podíamos cambiar el mundo" (Kevin, fan de The Clash, en el disco *From here to eternity*).

Con la acción desplegada en un concierto punk y en la misma actitud del punk, los fans podían decidir transformar sus vidas, al igual que Arthur Rimbaud quien, tras la batalla de París, en la Comuna, decide que será "un trabajador", abandonando su antigua afirmación que excluía esta posibilidad cuando contemplaba desde su casa las escenas de trabajadores cubiertos de hollín bajando calle abajo.

Parecía sencillo, aunque en el exterior, en la calle, la realidad fuera dura, cruel y difícil. Más de un siglo había pasado desde que el poeta había escrito estas palabras, pero la pasión y el vértigo de la acción se mantenían casi inalterables, como la orgía parisina fruto de la cual habían reducido a polvo la Bastilla. Si en Londres, en el año 1977, los punks paseaban su decadencia con orgullo por las calles atestadas de gente, Rimbaud se unió a los trabajadores en aquellos días, mientras marchaba de cara al sol "con la frente muy alta" y los "sucios vestidos en vanguardia".

"No todo arte se halla dentro de esta dialéctica. Se dan en él muy diversos grados de integración y de subvención ideológica. Ciertas formas artísticas contribuyen a variar ligeramente las estrategias. Otras pocas escapan más que otras muchas de los condicionantes mercantiles y espectaculares. Por último, se dan modos de expresión (en algunos casos formulados como "arte", en otros no) como el graffiti, algunas subculturas y algunas contraculturas que todavía pueden aportar cierta espontaneidad a un constructo tan complejo. Pero, en última instancia, todo ello se halla condicionado por lo mismo: la estructura del mercado, las instancias de control político y el miedo".

Luis Ruid, Industrias Mikuerpo

Algunos miembros fluxus solían destruir sus instrumentos en directo, lo que suponía la dramatización en grado máximo. La música se terminaba violentamente porque ya no existía físicamente el instrumento. La cultura punk pretendió superar, a través de lo estético, sus evidentes contradicciones: riot, Class war, antitodo... parecen gritar que

una imagen vale más que mil palabras, pero el punk se mantuvo prisionero de sus mismas limitaciones. En este sentido, con el paso del tiempo la antimoda fue también otra forma de moda y la antiestética generó también otra manera de ver lo estético fácilmente reproducible e integrable. Al igual que Dadá, su antiarte fue asumido por muchos como otra forma más de arte.

Bandas como Sham 69 o Angelic Upstars denunciaron el fascismo, mientras el líder de Skrewdriver, Ian Stuart, se convertía en un líder y declarado neonazi tras la grabación de su segundo disco. El punk fue el formato elegido por una juventud sin alicientes en la Inglaterra de finales de los setenta. Este mismo punto de vista fue afirmado por Fela Kuti quien señaló que había que "tocar música y hay que ser activo. Hay que hacer algo contra el sistema. Si no te gusta, haz algo. En Inglaterra, por ejemplo, la sociedad ha llegado a un punto donde la música puede ser un instrumento de placer. Allí pueden hablar de amor o de las chicas con las que se acuestan. Pero en mi sociedad no hay placer, sólo el esfuerzo diario de la gente para existir". Si el diseñador John Heartfield, durante el inestable periodo de entreguerras, utilizó la revista *Schalag zu, proles!* (¡Golpea fuerte proletario!) para difundir fotomontajes declaradamente antinazis, el punk utilizó la música para transgredir y hacer oposición. Enmarcado, consciente o inconscientemente, en una historia que había vivido diez, cien, mil sabotajes a la "cultura seria" en la línea provocadora de Fluxus y, por lo tanto, al modo de vida capitalista, el punk se convirtió en uno de los movimientos más decididamente transgresores nacidos en el siglo pasado, posiblemente el último. Y, a partir de ahí, parecía cerrarse el círculo anunciado por los situacionistas que concluían advirtiendo: ya no hay escándalos.

[Mirad a vuestros verdugos]

"Esa noche usted va al cine. No tiene mucho que hacer, y un cine es un lugar tan bueno como cualquier otro para matar un par de horas (...). Aparecen aviones, discursos, misiles y bombas... su memoria regresa a otros cines y otras noches en que soldados japoneses en llamas eran arrojados a la pantalla y recibían aplausos... un desfile militar, soldados, marineros, fusiles, aviones y tanques... seguramente nadie cree ya en esta mierda, pero los fríos rostros muertos que lo rodean sí creen. Ellos creen".

Resistance "A night at the movies",1949

En Inglaterra, durante los primeros años ochenta, el punk ya no era un fenómeno que pudiera perturbar a la sociedad inglesa, a

pesar de que la imagen de cientos de punks paseando por las calles londinenses y exhibiendo su ruina causase desagrado en la clase conservadora y sorpresa y curiosidad en los turistas que pagaban una fortuna por una foto junto a un punk con cara de malo. Las cosas habían cambiado y mucho. Numerosas bandas punks de finales de los setenta habían comercializado su sonido pero, del mismo modo, habían surgido nuevas generaciones de punks muy politizados, sobre todo ante el avance de la ultraderecha en el Reino Unido y la declaración de guerra contra Las Malvinas, un conflicto que se prolongó desde el 2 de abril hasta el 14 de julio de 1982. El mundo también había cambiado, aunque la violencia se estaba extendiendo a un ritmo vertiginoso. Un año después de terminada la guerra, Estados Unidos invadía la isla de Granada.

LONDRES ARDE, LONDRES ARDE (...)
LONDRES ARDE DE ABURRIMIENTO AHORA.
The Clash "London is burning"

Bajo este contexto, emergió una publicación llamada *Class War* que recuperó la tradición anarquista de la propaganda por los hechos, cierto nihilismo y la cultura del punk más agresiva y política. Parecía hacerse realidad la frase de "Mantén caliente este invierno creando problemas", creada por Jamie Reid/*Suburban Press* y distribuida en forma de adhesivos durante una huelga de mineros. Iban a generarse problemas, sin duda. O parte del problema o parte de la solución.

Resulta elocuente que la declaración de intenciones que apareció en el primer número del periódico *Class War* tuviera como referencia al anarquismo estadounidense de la ciudad de Chicago de finales del siglo XIX. Este dato resulta clarificador para entender la base ideológica de uno de los últimos movimientos nacidos de la cultura punk que provocaron inquietud entre las filas de la burguesía inglesa. El texto decía que ahora era el momento para que todo vagabundo "se arme con una pistola o un gran cuchillo de monte y se dedique a esperar fuera de las casas de los ricos hasta que alguno salga para dispararle o acuchillarlo hasta la muerte".

"Class War [...] bajo el titular `Cuidado ricos bastardos´, aconseja a sus lectores que la próxima vez que vean a un rico cabrón se dediquen a agobiarlo, que le escupan, que le hagan pintadas en sus paredes, que se junten un buen grupo y que merodeen todo el tiempo cerca de su casa".
The Guardian, 1984

Las referencias al anarcosindicalismo estadounidense fueron continuas en los textos, panfletos y revistas que durante dos años - desde 1983, fecha de aparición del periódico *Class War*, hasta finales de

1985- inundaron la escena *underground* de Londres e Inglaterra, lo que indica que los sectores juveniles más radicalizados carecían de una tradición similar en Inglaterra y contemplaban la historia de la violencia política en Estados Unidos y, en especial, la trayectoria del anarquismo en dicho país como una referencia histórica a imitar. Al menos, eso sucedía en el reducido grupo editor e impulsor de *Class War*. Salvo la experiencia de la acción armada de Angry Brigade y el estilo hooligan politizado de King Mob, la tradición política y anárquica en ese país había sido de un intenso y duradero pacifismo. Podría suponer esta invocación al estilo anarquista de Chicago una ruptura con la práctica libertaria inglesa que, incluso, se había caracterizado desde 1966 (fecha de salida del primer número de la revista *Heatwave*) como una tendencia muy interesada en todas las subculturas juveniles vinculadas al rock and roll.

No obstante, los primeros años ochenta distan de ser aquellos últimos años de los sesenta y primeros setenta en los que se pretendió seguir la consigna situacionista de "la delincuencia al plano de las ideas". Inglaterra fue informal, heterodoxa, pero para *Class War* seguía siendo la sociedad victoriana de antaño y las ordenadas manifestaciones de los pacifistas contra el desarme nuclear.

La mirada de *Class War* se dirigió hacia la propaganda por los hechos y la determinación del anarquista que era capaz de inmolarse. Era, por supuesto, la potencia de ese gesto lo que atrajó a la militancia del nuevo movimiento una vez que el punk se vino abajo. Ya cualquiera podía ser punk. Lógicamente, la distancia ideológica y material era de dimensiones increíbles. Aún así, *Class War* quiso recuperar esa estética de la violencia y del enfrentamiento bajo el logo de la calavera con los dos huesos cruzados que, más tarde, se popularizó en todo el mundo hasta nuestros días, protagonizando convocatorias en que, ante lujosos hoteles y caros restaurantes, desplegaban pancartas en las que *Class War* había escrito "Mirad a vuestros verdugos". Class War había dejado de ser una simple y provocadora publicación para liderar un movimiento bajo el mismo nombre.

"La idea de las marchas «Métele caña a los ricos» no es nada nuevo. Hace exactamente 100 años, el 28 de abril de 1885, estaba pasando lo mismo en Chicago. La anarquista Lucy Parsons pidió a la gente -a causa de su desesperación estaba deseando morir- que se llevaran unos cuantos ricos a hacerles compañía, dejando que sus ojos se abrieran a la «marca roja de la destrucción». Los anarquistas organizaron enormes reuniones de más de 20.000 personas, de donde salían marchas que iban desde los guetos de las clases trabajadoras hacia los vecindarios opulentos. Se juntaban por miles fuera de los restaurantes de lujo y de las casas de los más ricachones con pancartas que decían: `Contemplad a vuestros futuros verdugos´; los ricos, aterrados, llamaban a la policía y se

montaba un follón tremendo [...] La clase obrera de Chicago estaba decidida a llevar la lucha al corazón del territorio enemigo; como lo estamos haciendo nosotros, un siglo después".

Class War

Pero los instigadores del movimiento Class War no eran, precisamente, aquellos jóvenes con la mayoría de edad recién cumplida que frecuentaron las marchas organizadas desde el colectivo. Uno de sus principales impulsores fue lan Bone, quien era ya un punk anarquista y antiguo cantante en una banda llamada Living Legends, así como editor de una publicación anarquista de Gales bajo el nombre de *The Scorcher*. El resto de miembros del grupo central de Class War eran antiguos militantes especializados en difundir propaganda política, como los editores de la revista Authority. Así pues y llegados a un momento en que la provocación del punk originario había sido absorbida por los medios de comunicación y por la moda, parecía que poco o nada se podía hacer por intentar volver a ser una amenaza para una sociedad, la inglesa, que mantenía su visión de la vida tan conservadora y reaccionaria como siglos antes. Bone era consciente de que un asalto de estas dimensiones tenía que ser bajo el precio de una auténtica declaración de guerra.

Una de las principales características de la táctica del grupo, con respecto a sus acciones y el tratamiento que de éstas daba la prensa, era que Class War nunca rehuía el tono peyorativo, despectivo y criminalizador con el que eran tratados, imitando de este modo el estilo vándalo de King Mob. Si la prensa tildaba a Class War de salvajes, ellos se afirmaban en su salvajismo. Si la prensa insinuaba que eran los sucesores del terrorismo inglés, ellos defendían la violencia y el terrorismo. Al aceptar entrar en esta dinámica retomaban la estela y el estilo de los Motherfuckers/King Mob. El vaso comunicante era sorprendente, puesto que si Charles Radcliffe (ex-situacionista inglés) había sido el autor del manifiesto claramente *motherfucker* contenido en el disco *Volunteers* de Jefferson Airplane que afirmaba: "Nosotros somos todo aquello que ellos dicen que somos y estamos orgullosos de ello. Somos obscenos, ilegales, escandalosos, peligrosos, sucios, violentos y jóvenes", ahora Class War casi repetía aquellas mismas frases, palabra por palabra. Y todo ello aún y a pesar de que mediaban casi quince años entre uno y otro hecho. De este modo, y no siendo inicialmente más que varias decenas de personas mayoritariamente punks, decidieron realizar una constante campaña de agitación teniendo como modelo político la lucha de la clase trabajadora en el Chicago de finales del siglo XIX con el anarquismo organizado como arma ideológica. Pero... ¿cómo era esa tradición que arrancaba en Chicago? ¿cuales eran los métodos con los que Class War sentía tanta empatía?

"Se trata de una publicación cuyo símbolo es un cráneo y unos huesos cruzados y cuyo mensaje es criminal [...] Se enorgullece de que `hemos cortado autopistas, destrozado casas de esquiroles y apaleado a más de un periodista...´. Los objetivos favoritos del odio de Class War son las reuniones de los `asquerosos ricachones."

La prensa inglesa en 1984

Las ciudades de Chicago y Nueva York fueron esencialmente socialrrevolucionarias y anarcosindicalistas, teniendo las ideas del alemán Johan Most una gran fuerza que sedujo a no pocos militantes de partidos de corte socialista, sobre todo entre 1882 y 1885. Así, la Central Obrera de Chicago estaba controlada por anarquistas, aprobándose una resolución en la que se decía que los trabajadores estaban en pie de guerra contra los partidos burgueses y toda la clase gobernante. Los empresarios, ante el despegue que comenzaba a experimentar el proletariado revolucionario, crearon sus propias organizaciones destinadas a destruir el movimiento. La Citizen´s Association, junto con otras doscientas, se empeñó en este cometido. También la acción armada y violenta estaban dentro de los planes de estas organizaciones. En 1885 crearon el Comité de Seguridad Pública, como una organización armada para combatir al movimiento obrero, justificando su labor en "un intento de hacer más seguros los derechos de la propiedad". Otras acciones destinadas a este fin consistieron en la elaboración de listas negras de obreros, así como el "juramento" que debían realizar los desempleados -sobre todo de Nueva York- sobre su intención de nunca sindicarse para poder optar por un trabajo.

Dos años más tarde acontecen los cruentos sucesos en la Plaza de Haymarket. Tiempo atrás se venían sucediendo grandes huelgas en ciudades como Milwaukee o la misma Chicago. Los empresarios habían perdido la iniciativa y temían una escalada violenta de las protestas, por lo que exigieron a las autoridades una especial protección policial. Era el 1º de mayo de 1886, fecha en que la policía dispara sobre los obreros muriendo varios de ellos y produciendo bastantes heridos. Era el presagio de lo que días más tarde sucedería.

El periódico *Arbeiter Zeitung* clamó venganza y declaró, en la pluma de su director Spies, que "los amos han enviado contra nosotros a sus sabuesos porque, como vosotros, se atrevieron a desobedecer la todopoderosa voluntad de nuestros patrones. Los asesinaron porque osaron pedir la disminución de su jornada de trabajo. Los asesinaron para demostraros a vosotros, los ciudadanos libres de América, que debéis estar satisfechos y contentos con lo que vuestros amos tengan a bien daros (...). A las armas os llamamos, a las armas". De este modo, e impulsada por la organización de autodefensa obrera *Lehr Und Wehr Verein* (llamamiento al que se sumaron varios sindicatos), se convocó

una jornada de denuncia contra la represión policial. En la protesta, cuando estaba a punto de disolverse la marcha, una explosión sacudió el lugar, varios policías mueren y otros tantos resultan gravemente heridos. La policía, desconcertada, optó por disparar a bulto sobre la multitud que huyó presa del pánico, causando heridas a decenas de obreros.

Nadie comprendió lo sucedido y se temía lo peor: el inicio de una escalada represiva contra el movimiento revolucionario sin precedentes. De hecho, en los sucesivos años, la clase trabajadora se inclinará más por la conservadora Federación Americana del Trabajo que por el sindicalismo revolucionario.

Los sucesos acaecidos traerán consigo la detención de ocho de los más importantes líderes sindicales de la ciudad de Chicago. Los detenidos eran Albert Parsons (director del periódico *The Alarm*), August Spies (director del periódico *Arbeiter Zeitung*), Samuel Fielden, Michael Schwab, Adolph Fischer, George Engel, Louis Lingg y Oscar Neebe. Todos ellos, menos Neebe (que es condenado a 15 años de prisión), fueron sentenciados a la pena capital, a pesar de que durante el proceso se demostró que tan sólo dos de ellos se encontraban en la plaza de Haymarket en el momento en que estalló la bomba. El 11 de noviembre de 1887, Parsons, Spies, Fischer y Engel fueron ejecutados. Con ello se aplicaban sentencias ejemplares con el fin de amedrentar al proletariado de Chicago y de todo el país con la represión sobre sus cabezas visibles a modo de "autores intelectuales" del atentado. La vasta campaña de solidaridad mundial con los condenados evitó que otros dos no murieran finalmente. El escritor humanista William Howells señaló, en el *New York Herald Tribune*, que "este país ha asesinado a cinco personas por sus ideas". El clima durante el proceso se refleja en las palabras de uno de los imputados, Louis Lingg, quien exclamó que "los odio a ustedes, a su orden y sus leyes; odio su poder que se sostiene sobre la fuerza y la violencia. ¡Ahórquenme por ello!"

Otras organizaciones como la Western Federation Of Miners de Bill Haywood o el famoso sindicato IWW (International Workers of the World) apoyaron en no pocas ocasiones las frecuentes acciones de propaganda por los hechos. El IWW defendió la violencia, la acción directa y el sabotaje y sumó apoyos con los comunistas a la hora de denunciar al Partido Socialista como reformista.

A pesar de este clima de exaltación de la acción violenta, ésta generalmente se producía no de forma gratuita en el tiempo y en el espacio, sino que encontraba su justificación en el marco de campañas obreras más amplias. Éste fue el caso del intento de asesinato en 1892 del director de la compañía Carnegie a manos del conocido anarquista Alexander Berkman.

La violencia izquierdista en el interior del país mantuvo su epi-

centro en Chicago. La ciudad, a finales del siglo XIX, era un hervidero de comerciantes (cereales, ganadería, envasado de carne, etc.) y los enormes antagonismos económicos entre patrones y obreros condujeron a la progresiva radicalización de posturas, sucediéndose los actos de sabotaje, huelgas e, incluso, asesinatos. Con la llegada de la prohibición del alcohol en los años veinte, el clima de violencia quedó eclipsado por la aparición de la figura del gangster, que penetró en la vida social y política controlando instituciones y sindicatos.

A partir de 1878 las leyes antisocialistas promulgadas en Alemania hicieron que muchos revolucionarios huyeran a Estados Unidos. Tres años más tarde, y ya perfectamente organizados, celebraron una convención en la convulsa ciudad de Chicago. En estos momentos, una persona apareció como un líder carismático y un brillante orador; se trataba del histórico anarquista alemán Johann Most. Most era seguidor de Bakunin y Nechayev y sus cualidades han quedado perfectamente descritas en la obra autobiográfica de Emma Goldman *Viviendo mi vida*. La principal característica del Most de la primera época era su ferviente admiración y apología que realizaba sobre la violencia. Así, publicó un manual titulado *La ciencia de la guerra revolucionaria. Manual de instrucciones para el uso y fabricación de nitroglicerina y dinamita, algodón de pólvora, fulminato de mercurio, bombas, espoletas, venenos, etc.*

El movimiento punk anarquista había tenido en la banda Crass a su más firme exponente, pero éste tipo de grupos también eran rechazados por Class War a causa de su "escapismo rural y pacifismo". Class War, como una experiencia de enfrentamiento en las ciudades y de rechazo frontal a cualquier atisbo de conciliación con la tradición hippie de los sesenta, rompía con la tradicional linea no violenta del movimiento izquierdista inglés y los situaba cercanos a Angry Brigade o la primigenia furia violenta del punk. Con un estrato social similar al del nacimiento del movimiento skinhead (clase obrera), los militantes de Class War eran anarquistas decepcionados con los grandes sindicatos y las organizaciones revolucionarias, así como se sentían terriblemente aburridos de las tradicionales marchas que concluían casi siempre con un gran mitin. Esa informalidad suponía declaraciones tan explícitas como la de

"MIERDA DE RICOS... VAMOS A POR VOSOTROS",

que con frecuencia inundaron sus publicaciones. Class War deseaba interrumpir la vida normal en las ciudades, desagradar a sus vecinos, inquietar a la policía, así como retomar las historias de agitación armada que habían sacudido Inglaterra a comienzos de los setenta con el fenómeno de la lucha armada de Angry Brigade. A pesar de ello, esta

afirmación conlleva una aclaración. Class War situaba su gesto a la altura de la acción violenta anarquista pero, en varias ocasiones, se desmarcó o criticó a la Angry Brigade cuando, a comienzos de los ochenta, se realizaron varias acciones violentas que llevaron la firma del presunto desaparecido grupo. Class War consideró que este tipo de acciones lo único que provocaba era el hostigamiento por parte de las autoridades hacia toda la extrema izquierda y los anarquistas y que en absoluto lograban crear un movimiento de masas.

Aún así, el grupo entonces era cuantitativamente pequeño lo que dificultaba que sus acciones, convocadas públicamente, tuvieran éxito alguno desde que la policía adoptó la costumbre de acordonar la zona de sus protestas, vigilar y hostigar a sus convocantes. De este modo, Class War en 1984 era un fenómeno cuantitativamente reducido. A pesar de sus propias convocatorias, la informalidad del grupo hizo que, si en actos de la izquierda revolucionaria o del anarquismo se produjeran incidentes, fuera Class War el objeto de todas las miradas, con lo que aumentaba su popularidad. La llamada a la resistencia que Class War realizaba desde sus propias publicaciones y boletines hizo furor y el grupo llegó a tener mayor número de medios, llegando a imprimir más de 10.000 ejemplares de alguno de los números del periódico del mismo nombre, lo cual era algo insólito en los órganos de expresión, periódicos y fanzines de los grupos revolucionarios. En todo momento, el núcleo duro de Class War era consciente de que un crecimiento del movimiento debía producirse por medio de acciones, siendo precisa una imagen que infundiera verdadero temor y preocupación a los grupos sociales que capitalizaban las líneas editoriales de los grandes periódicos. Algunos comentarios por parte de la prensa del momento eran del siguiente tipo:

"...un grupo de chiflados políticos que predican un peligroso nuevo credo de violencia anarquista intentan extender su malvado mensaje entre los mineros, los pacifistas, incluso entre los chavales de las escuelas. Se les puede ver en los piquetes, en las manifestaciones de la CND y en las movidas por los derechos de los animales repartiendo su panfleto titulado Class War (...). Animan a sus simpatizantes a acudir a eventos como las regatas Henley y los partidos de polo, equipados con pasamontañas y botas Doc Marten para hacer que `a esos bastardos les dé un infarto sobre sus cestas de picnic (...)´. El grupo ya ha alarmado a algunos miembros del partido laborista en un mitin en el que intervino Tony Benn [...] La semana pasada el Tribune, periódico de los laboristas, solicitaba una investigación sobre Class War".

Llegados a 1985 la popularidad del grupo iba en aumento. Las autoridades habían ya tomado cartas en el asunto con el fin de evitar que Class War tuviese presencia en las calles. A pesar de ello, la convo-

catoria de ese mismo año reunió a poco más de 500 personas fuertemente custodiadas por la policía, que había recibido estrictas órdenes de no intervenir salvo que hubiera violencia. Una marcha de jóvenes anarquistas furiosos (y no tan jóvenes) atravesó los barrios elegantes, mientras sus habitantes cerraban los negocios, comercios y bajaban las ventanas de sus casas. La escena resultaba sugerente para los medios de información que cubrieron ampliamente la manifestación, presentándola como una acción intimidatoria, obra de un ejército de delincuentes bajo la bandera negra.

No todo el espectro de la extrema izquierda aplaudió la actividad desarrollada e instigada por Class War. En efecto, su veneración por una forma masculinizada de violencia y estética despertó la crítica de grupos feministas, como la contenida en la obra *The Rebel's New Clothes* de Claudia Walton, quien acusó a los miembros de Class War de "vivir en el mundo de la fantasía como si se tratara de un diario propiedad de los muchachos".

El problema fundamental de Class War era el de su incapacidad por no llegar, con su mensaje, a la clase trabajadora no punk que decía defender, a pesar de que Class War participaba en todo tipo de actos y convocatorias en apoyo de huelguistas o de trabajadores despedidos. Esta imposiblidad acabó con el empuje inicial del movimiento. Su base y casi audiencia era exclusivamente punk, generalmente joven, mientras los fundadores del periódico Class War irremediablemente envejecían. Cuando supieron vislumbrar el callejón sin salida en el que se habían metido ya fue demasiado tarde y los jóvenes revoltosos de la calle ya no concebían al grupo como la organización oscura y pseudo terrorista que habían presentado los medios de comunicación. Por ello, cuando se convocó una marcha sobre Hampstead, el número de participantes no superó el de la anterior convocatoria, aún siendo ya el movimiento ampliamente conocido incluso más allá del circuito *underground*. Miembros del gobierno y altos cargos policiales habían considerado a Class War una amenaza para el orden público y una nefasta influencia para las nuevas generaciones inglesas. La manifestación fue dirigida en todo momento por la policía y, finalmente, obligó a salir en fila india a sus participantes. Este fue el principio del fin para el movimiento que, desde entonces, no dejó de ser considerado como un grupo anarquista más en la constelación izquierdista de Londres, aunque su onda expansiva se mantuviese algún tiempo más, celebrando en 1986 un encuentro en el que Class War tomó la determinación de transformarse en una federación de grupos, mientras distintos incidentes y violencia de carácter político y racial sacudían algunas zonas de Inglaterra.

EPÍLOGO

El show de Jerry Springer esa noche tenía como invitado especial a una persona muy peculiar: Chris Korda, quien había posado simulando estar muerto ante un horno crematorio en un antiguo campo de concentración nazi alemán y que provocó, con su provocadora acción, que fuera tachado de antisemita. Korda es bien conocido por ser un activo travesti especialista en reventar actos convocados por grupos antiabortistas y provida americanos. Su grupo es la Iglesia de la Eutanasia (*churchofeuthanasia.org*) con el que propugna la eliminación sistemática de seres humanos para salvar el planeta, posicionándose también en contra del crecimiento económico o tecnológico. Los seres humanos, según Korda, deben adoptar el slogan de "salva el planeta, suicídate". Construída la organización como un grupúsculo enemigo del humanismo plantea incluso comer la carne de los seres humanos muertos para aquellos que no puedan evitar el consumir carne, ya que Korda y sus colegas son vegetarianos. Lógicamente, sus declaraciones en horario de máxima audiencia fueron un completo escándalo y Korda alcanzó mucha popularidad.

La Iglesia de la Eutanasia, en las propias palabras de Korda, es "un ministerio de propaganda. Hacemos aquello que es más efectivo en cada momento. (...) Nosotros somos situacionistas (...)". Sus estrategias para lograr sus fines son una mezcla de provocación, violencia, nihilismo y humor: "La respuesta de la Iglesia ante el colapso de la sociedad industrial es crear un espectáculo dadaísta y llevarlo a las calles, ante las narices de todos".

"En el discurso del camarada Gregory no ha habido una sola palabra que no hubiera regocijado a un cura. Pero como yo no soy cura, no me han hecho ni mucha ni poca gracia, y un hombre capaz de ser un buen cura no es capaz de ser un Jueves enérgico, duro e implacable. El camarada Gregory nos ha dicho, como pidiendo indulgencia, que no somos enemigos de la sociedad. Pero yo os digo que somos enemigos de la sociedad, y tanto peor para la sociedad. Somos enemigos de la sociedad porque la sociedad es la enemiga de la Humanidad: su más antigua y despiadada enemiga. El camarada Gregory nos dice, como solicitando perdón, que no somos aquí asesinos. Concedido. No somos asesinos, sino ejecutores"

Chesterton "El hombre que fue jueves"

Sobre el escenario están cayendo las gotas de sudor de Ian Mackaye, de la banda Fugazi y dueño de Dischord Records. El gesto de su rostro recuerda a un ser humano en estado de trance. Mueve su

cuerpo lentamente, mientras el público, absorto, espera el gran estallido, el cual llega cuando grita la frase "I'm only sleeping!" y, entonces, todo parece despegar del resbaladizo suelo, elevándose hasta el techo. La comunicación entre los miembros de la banda es ahora una comunión sonora. La comunión sonora comienza a ser, de pronto, una especie de caos controlado. Quizás ya no queden bárbaros y que, precisamente, el caos esté siempre controlado, lo que sí es cierto es que ya casi no hay escándalos o, al menos, la acción ha quedado recuperada bajo la apariencia de una predecible rebeldía.

La canción "Last gang in town" ("La última pandilla en la ciudad") parece decirnos algo parecido. Sin ruido de cristales rotos, sin carreras por las calles. Al menos en parte, porque el sistema tomó buena nota de este incendio. Los jóvenes que ocupan las vías de los trenes que transportan cargas nucleares, aquellos que liberan animales o los que quemaron miles de coches en los suburbios franceses a finales de 2005 también merecen una canción. Es más, ellos también tienen su propia banda sonora, aunque exista la constancia de que ya no hay bandas en las calles del tipo de las evocadas por The Clash. Aún así, hoy el futuro es aún mas duro, más trágico y todavía surge la interrogación de cual será la clase que cambie el mundo, si es que podemos seguir hablando de clases sociales. Hoy la infelicidad ha sacudido a la clase media, una infelicidad vital que necesita que, de vez en cuando, alguien salga por el margen izquierdo del Sena para vagar por las calles, pinte aquello de que miles de letristas tomarán las calles los próximos días y despierte a los vecinos. Todos buscamos y algunos encuentran, pero nunca nos detenemos. La vida es una canción de rock and roll.

"Hate and war" ("Odio y guerra") ya estaba pintado en las chaquetas de los punks ingleses antes de que aquello fuera llamado "punk". Esa generación perdida puede ser rastreada a través de los títulos de las canciones del segundo disco de The Clash: "Todos los jóvenes punks", "Pistolas en el tejado" o "Julie está trabajando para la Brigada de Narcóticos". La carestía económica que hizo que muchos de los primeros punks fueran descendientes de familias de clase trabajadora marcó una época. Resulta curioso que si David Bowie cantaba aquello de "podemos ser héroes por un día, podemos ser nosotros por un día", la detonación haya durado tanto. Los antihéroes fueron erguidos a la categoría de héroes de toda una generación y también de la siguiente que llegó. Aquellos jóvenes tan sólo querían su momento de gloria, justo el tiempo que duraba un concierto.

Unos se enriquecieron (Malcom McLaren) a costa de no dar un céntimo a otros (Sex Pistols), lo que hizo que, aún a pesar de ser portada en los diarios británicos y contar con un fantasmal primer puesto en las listas de éxitos, alguno tuviera aún que colarse en el metro (Johnny Rotten).

Mao está ahora sentado en su caballo y observa impasible a un buitre que devora a un vaquero tendido sobre la arena del desierto. En la contraportada, una foto "desviada" muestra a todo un ejército maoísta en pleno desierto. Observándola con atención, podemos llegar a escuchar la trompeta llamando a la carga. Odio y guerra. Yo mismo busqué aquella calle sucia del primer albúm de The Clash, indagué en cada esquina de Londres, pero no la encontré. Y tampoco la hubiera encontrado apenas dos o tres años del advenimiento de aquello que se llamo "punk". La historia había terminado porque ya todo el mundo era punk. Y lo mismo sucede si se viaja hasta Nueva York y se busca aquél vagón de metro en el que unos jovencísimos Ramones fueron fotografiados llevando sus instrumentos en miserables bolsas de papel.

La entrada al recinto estaba atestada de visitantes, justo antes de que pasase junto a una urna en la que se alentaba a dejar alguna moneda para el mantenimiento de aquél lugar y para que la entrada siguiera siendo gratuita. El estado inglés parecía necesitar dinero. Había frio y, de vez en cuando, llovía abundantemente. Londres es una ciudad que vive en la penumbra y en donde a las cuatro de la tarde cae la noche irremediablemente. Este hecho hace que te invada un reconocible sentimiento de ansiedad y de que los días vuelan casi con la misma velocidad que lo hace el claustrofóbico metro londinense. En el interior de las habitaciones, centenares de reliquias de antiguas civilizaciones se agolpan en las repletas paredes y pasillos. La visión de los sarcófagos junto a las altas columnas era impresionante. Pero lo que más me llamó la atención fueron las fotografías que acompañaban cada escultura u objeto. En éstas, se podían ver a nativos sonriendo mientras cargaban "toneladas de arte" con destino a Inglaterra. El expolio era dantesco. Salí abrumado del British Museum necesitando un soplo de aire fresco y un café.

Había estado en King´s Road, la calle en donde McLaren y Westwood abrieron la mítica tienda. Allí fue donde se forjó el mito. Ahora el local exhibía el nombre de *Propaganda* y las camisetas de la famosa diseñadora se vendían a ochenta libras. Al igual que la decadencia mostrada en el museo, me encontré frente a frente con los vestigios de aquella rebeldía que irrumpió en torno a 1976. *Propaganda* era hoy un fetiche para despistados como yo. Lo sabía, cierto, hacía mucho tiempo que conocía que el punk es hoy un juguete. Pero debía verlo. Y lo que vi fueron las camisetas con frases pretendidamente provocadoras como "Yo no soy un terrorista. Por favor, no me detenga", a propósito de los atentados en Londres. Nada de esto me sorprendió. Pero si un detalle... un enorme reloj con la frase "World´s end" ("Fin del mundo") colgaba de la fachada de madera. Lo peculiar del reloj era el curioso hecho de que las manecillas de éste se movieran vertiginosamente hacia atrás y

que, además, tuviera en sus dígitos una hora más (el número13). Esta imagen me hizo recordar a los viajeros del tiempo de cualquier película de ciencia fición que proyectaban sus máquinas del tiempo hacia el pasado. Como un vivo producto de la posmodernidad, el reloj se lanzaba hacía atrás en el tiempo. Y lo hacía, pensé, porque la posmodernidad carece de presente o futuro y vive, únicamente, mirando hacia el pasado. No hay recuerdos vivos salvo aquellos que nos dictan los fetiches y la mercancía. Las personas y los gestos se borran para imponerse los productos de consumo, la moda y la publicidad. Así, un viejo anuncio nos provoca una nostalgia más profunda que la visión de unos niños jugando a la pelota en una plaza. De esta manera, el nuevo empresariado posmoderno se hace continuamente la siguiente pregunta: ¿Por qué no iba a funcionar de nuevo si ya lo hizo una vez? El fin del mundo estaba justo ante mis ojos y, por supuesto, su precipitada caída no había sido caprichosa o casual. Todo respondía a la misma llamada, al mismo diluvio. Tampoco pude evitar recordar aquel viejo bar situado "al límite de una de las unidades ambientales más fuertes de París", según Guy Debord y los letristas, y cuyo nombre era, curiosamente, "El fin del mundo". Si de lo que se trataba era de "hacer de la arquitectura un ordenamiento bastante próximo a lo que queremos hacer de la vida", siguiendo con Debord, hoy tratamos de imitar ese gesto o superarlo, porque las condiciones ahora son mas duras. Vivir la vida tal y cómo deseamos vivirla.

Tenía casi concluido el libro. Incluso, se lo había entregado hacía meses a mi correctora. Aún así, y para desdicha de ésta, seguía buscando alguna piedra filosofal, atando cabos sueltos, revisando otros. En mi visita a Londres, me interesaba especialmente encontrar documentación en torno al periodo que iba desde 1966 (fecha en que se edita la revista *Heatwave*) hasta 1976 (cuando actúan por vez primera los Sex Pistols). Las pistas me llevaron a viejas librerías de segunda mano en las que se mostraban los restos del naufragio. Tenía la bibliografía completa que había sido editada sobre el mundo situacionista, también tenía algunas direcciones y no mucho dinero. Estuve en algunos locales anarquistas, pero casi nada se había escrito sobre ello. Ya tenía desde hacía tiempo bastantes publicaciones, fanzines y algunos libros sobre el periodo que me interesaba y desistí. Con el paso del tiempo llegué a la conclusión de que la respuesta ya estaba en lo que había sentido durante el primer concierto punk al que había asistido. Sobre el escenario actuaban Ataúd Vacante y la energía era indescriptible. Adolescentes como yo bailamos aquella noche hasta casi morir. A muchos aquello nos cambió. Al día siguiente, en un periódico regional, se decía que "los muy brutos no se anduvieron con rodeos y atacaron fuertemente desde la primera canción, despidiendo electricidad por todos sitios y un ritmo frenético y acelerado, acompañado, como no, de

un elevado volumen". Aquello era punk rock, lo había descubierto. Todas las claves de esta historia están ahí, en los apenas dos minutos que duraba una canción de esa banda.

La historia contada es un legado que se ofrece al mundo para que alguien, si lo desea, pueda recoger el testigo. El *avantgarde* adelantó alguna de las pautas que se impondrían en las siguientes décadas y las proyectó hacia adelante. Los ecos de una protesta pueden ampliar su reverberación durante décadas. Hoy, sin lugar a dudas, la recuperación del escándalo y la sorpresa es una cuestión de estrategias y estrategas.

Como un incesante goteo que se niega a morir, la rebelión en el terreno del arte y la cultura *aparece y desaparece aunque siempre este allí.* A veces es más complicado ver esos testimonios ya que su lugar natural fue y es el *underground*. Hace falta ver el lugar que ha ocupado la vanguardia artística en estos dos siglos: siempre a la izquierda, adelantando signos y abriendo caminos para ubicar por donde vendrá el próximo asalto.

Duchamp advirtió de la tendencia, según la cual, el gesto radical se había erguido a la categoría de obra de arte. Entonces, la obscenidad del retrete se presentó como un objeto bello, una obra de arte, cuando era justo lo contrario. Con el fenómeno de la negación como otra forma de gesto cultural dentro de un sistema al que se le pronosticó erróneamente su fecha de defunción, se vislumbraba la estrategia que el mercado o el espectáculo concentrado iba a tomar respecto a la disidencia. En este sentido, esta evocación a la lucha de clases fue vencida por el capitalismo, *no enfrentándose sino integrando.*

Esta historia supone un reencuentro con nuestra misma historia. Historia porque, al fin y al cabo, intenta explicar el infatigable intento de individuos ajenos muchas veces a su tiempo que se arriesgaron por construir "la poesía" como "realización de la teoría radical, el gesto revolucionario por excelencia" (Raoul Vaneigem). Y este empeño hay que analizarlo por encima de *–ismos* y movimientos. Un análisis e interpretación que, de efectuarse de esta forma, corre el riesgo de considerar todo como un ente homogéneo y uniforme. Nada más lejos de la realidad: sus protagonistas representaron intereses, en numerosas ocasiones, contradictorios y, cada uno de ellos, habló su propio idioma.

Esta aventura, a veces, se lanzó hacia delante y, en otras ocasiones, volvió a mirar hacia su pasado y de esa forma está contada en esta obra. Ahora que la posmodernidad sólo conoce la repetición dulce de un pasado que dice anhelar, el futuro se plantea incierto. Parafraseando a Marx y a los situacionistas, los hombres y las mujeres se parecen más al tiempo que les tocó vivir que a sus propios padres, a su alrededor no ven más que el reflejo de sí mismos. Pero, cada cierto tiempo, como respuesta a determinados estados de tensión históricos, hay saltos cualitativos en el tiempo. Estas grietas deberán ser hábilmente interpretadas o,

si se desea, jugar a provocarlas.

El arte y la revolución o, si se prefiere, la revolución en el arte, fue el intento por trascender los conceptos de "lenguaje" y de "belleza" hacia otro estadio superior. El ideal no era otro que el del propio movimiento revolucionario: la edificación de una sociedad basada en la no represión del deseo, la defensa a ultranza del placer y la destrucción de las formas y dispositivos opresivos. Cercano por momentos al nihilismo, la militancia radical en el arte -desde un punto de vista comparativo- siempre planteó una salida a ese gran rechazo, el cual llevó implícito una alta dosis de violencia. Consciente o no de su papel histórico y de su situación en el mapa vital produjo respuestas (muchas veces sin apenas saberlo) a la aparente contradicción entre la creación artística y *la acción en un mundo inacabado*. El *underground*, por eso, es tan amplio como casi antagónico. Para resolver el problema es preciso indagar en las causas, las razones y las motivaciones de aquellos movimientos o individuos que buscaron la ruptura y la defensa radical del deseo en un mundo donde unicamente existen necesidades. La diferencia es importante.

Saber escuchar la detonación de los disparos de Valerie Solanas requiere estar atento, mantenerse despierto y asumir la pasión como un estilo de vida, porque practicamente nada sobrevive tras nuestro paso por el mundo, salvo la manera particular en que vivimos nuestras vidas. Quizás su sonido se haya mezclado en otros, diluido en la propaganda, en el mero proselitismo o la ortodoxia, pero la poesía puede surgir en cualquier lugar y momento en medio de nuestras atestadas y asfixiantes ciudades, porque la guerra discurre en éstas y porque siempre tiene, irremediablemente, su propia banda sonora.

world's
end

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, Luis Ángel, Rock contra cultura. Biblioteca Nueva.
ACINAS VÁZQUEZ, Juan Claudio, Crisis civilizatoria y marginalidad. Un estudio del movimiento punk. Universidad de La Laguna.
ADAMIC, Louis, A century of class violence in America 1830-1930. Rebel Press.
ADES, D. El dadá y el surrealismo. Labor.
AJOBLANCO, revista, #19 febrero 1977, #18 (La muerte de la contracultura), #86 junio 1996 y #119. #21-22. dic-enero 1990 (Andy Warhol).
ALBA, Víctor, Historia social de la juventud. Plaza & Janés.
ANTIGÜEDAD, María Dolores, El siglo XX: el cauce de la memoria. Istmo.
ARACIL, Alfredo, El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno. Istmo.
ARAGON, Louis, El campesino de París. Bruguera.
ARAGON, Louis, Una ola de sueños. Editorial Biblos.
ARCHIPIÉLAGO #54, revista, especial Cornelius Castoriadis.
ARGAN, G.C, El arte moderno. Akal.
ARMAUD, Emile, Individualismo anarquista y camaradería amorosa. Editado por distintos Ateneos españoles.
ARNALDO, Javier, El movimiento romántico. Historia 16.
ARNAIZ, Jorge, Los Who. Ediciones Júcar.
ARRABAL, Fernando. La revolución a través de André Breton. Monte Ávila.
ART BOOK, Friedrich, La naturaleza y el individuo en el romanticismo alemán. Editorial Electa.
ART THE TURN OF THE MILLENIUM. Editorial Taschen.
ARTAUD, Antonin, Carta a la vidente. Tusquets.
ARTAUD, Antonin, El cine. Alianza Editorial.
ARTAUD, Antonin, Mensajes revolucionarios. Editorial Fundamentos.
ARUNDEL, Honor, La libertad en el arte. Colección 70.
ARVON, Henri, El anarquismo en el siglo XX. Taurus.
AVRICH, Paul, Los anarquistas rusos. Alianza.
B. BARBOUR, FLOYD. La revuelta del poder negro. Edic. Anagrama.
BAKUNIN, M, Obras completas. Ediciones La Piqueta.
BANDINI, Mirella, L´Estetico il politico: da Cobra all´Internazionale Situazionista, 1948-1957. Officini Edizioni.
BATAILLE, George, La literatura como lujo. Versal.
BAUDRILLARD, Jean, Cultura y simulacro. Kairós.
BEHAR, Henri, Dadá. Historia de una subversión. Ediciones Península.
BEHAR, Henry, Sobre el teatro dadá y surrealista. Barral.
BELL, Daniel, Las contradicciones culturales del capitalismo. Editorial Alianza.
BERGMANN-DUTSCHKE-LEFEBVRE-RABEHL. La rebelión de los estudiantes. Edic. Ariel.
BERLETTO, Paolo, Cine, fábrica y vanguardia. Colección Punto y Línea.
BERMAN, Ronald. America in the sixties: an intellectual history. The Free Press.
BERNARDEZ, Carmen, Historia del arte: primeras vanguardias. Planeta.
BEUYS, Joseph, Ideas and actions. Hirschl and Adler Modern.
BEY, Hakim, Caos. Grito del Pueblo ediciones.
BEY, Hakim, Inmediatismo. Virus.

BICICLETA, revista de comunicaciones libertarias #33.
BLACHARD, Daniel, Debord, en el ruido de la catarata del tiempo. Grito del Pueblo ediciones.
BOLLIGER, H. Dada in Zurich. Arche.
BORRÁS, María, Arthur Cravan, una biografía. Quaderns Crema.
BOZAL, Valeriano, El realismo. Editorial Ciencia Nueva.
BOZAL, Valeriano, La construcción de la vanguardia (1850-1939). Cuadernos para el diálogo.
BOZAL, Valeriano. El tiempo del estupor. Editorial Siruela.
BRECHT, Bertolt, El compromiso en literatura y arte. Ediciones Península.
BRETON, André, Antología del humor negro. Anagrama.
BRETON, André, Apuntar del día. Monte Ávila Editores.
BRETON, André, Documentos políticos del surrealismo. Fundamentos.
BRETON, André, El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones. Barral.
BRETON, André, Los pasos perdidos. Editorial Alianza.
BRETON, André, Nadja. Cátedra.
BRETON, André, Vasos comunicantes. Serie del Volador.
BRETON/ELUARD. Diccionario abreviado del surrealismo. Editorial Siruela.
BRION, Marcel, La Alemania romántica. Ediciones Barral.
BRUCE, Novoa, La literatura chicana. Siglo XXI Editores.
BURGER, Peter, Theory of the Avant-Garde. University of Minnesota Press.
C.DANTO, Arthur, Después del fin del arte. Paidós.
CABANNE, P, Conversaciones con Marcel Duchamp. Anagrama.
CABANNE, P, El arte del siglo XX. Polígrafa.
CAGE, John, Silencio. Árdora.
CAHUN, Claude. Institut Valenciá d'Art Modern.
CANO RUÍZ, Benjamín, William Godwin. Editorial Ideas.
CAPPELLETTI, Ángel, La ideología anarquista. Lágrimas y Rabia.
CAPPELLETTI, Angel, Utopias y antiutopías después de Marx. Ediciones Recortes.
CARR, Gordon, The Angry Brigade: a history of Britain´s first urban guerrilla group. Christie Books.
CARTA CONTRA LA RECUPERACION DEL ARTE. Toni Maladriga Editor.
CASALS, Joseph, El expresionismo. Ediciones Montesinos.
CASTLEMAN, Riva. A century of artists books. The Museum of Modern Art NY.
CAUTE, David, El comunismo y los intelectuales franceses (1914-1966). Colección libros Tau.
CHAMBERS, Ian, Urban rhytms. MacMillan.
CHAO, Ramón, Guía secreta de París. Al-Borak.
COHAN, A, Introducción a las teorías de la revolución. Espasa Calpe.
COMPTON, Susan, The world backwords: russian futurist books (1912-1916).
CONTRACORRIENTE, revista #4, febrero 1994.
COOPER, David, ¿Quiénes son los disidentes?. Pre-Textos.
CRASS, Best Before (texto interior).
CROWN, Thomas, El esplendor de los sesenta. Akal.
DALÍ, Salvador, El mito trágico del "Angelus" de Mollet.
DE MICHELIN, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Forma.
DE PAZ, Alfredo, La revolución romántica: poéticas, estéticas e ideologías. Tecnos.

DE VICENTE, Alfonso, El arte en la postmodernidad: todo vale. Edic. del Drac.
DE VILLENA, Luis Antonio, La revolución cultural. Planeta.
DEBORD, Guy, Comentarios a la sociedad del espectáculo. Anagrama.
DEBORD, Guy, Consideraciones sobre el asesinato de Gerard Lebovici. UHP.
DEBORD, Guy, Crítica de la separación. Conflicto.
DEBORD, Guy, In girum igni imus nocte et consumiur igni. Anagrama.
DEBORD, Guy, La sociedad del espectáculo. Pre-Textos.
DEBORD, Guy, Panegírico. Acuarela.
DEL ROSAL, Amaro, La violencia: enfermedad del anarquismo. Grijalbo.
DERRAIZ, revista, #2 (primavera 1997), #4, #3 (verano 1977), #6, #8, #9 (Por un arte y una cultura revolucionarios)
DOMMERGUES, Pierre, Retrato político de los USA, Edima.
DUBUFFET, Jean, Escritos sobre arte. Ediciones de Bolsillo.
DUCAHMP, M, Notas. Tecnos.
DUMONTIER, Pascal, Les sitationnistes et Mai 68. Editions Gérard Lebovici.
EGBERT, Donald Drew, El arte y la izquierda en Europa: de la revolución francesa a mayo de 1968. GG Arte.
EKINTZA ZUZENA, revista #18, 95/98.
EL MAYO FRANCÉS, La crisis de 1968. Historia 16.
EL VIEJO TOPO, revista, #2 (noviembre 1976), #18 (Especial Surrealismo, marzo 1978), #29 (febrero 1979), #30 (mayo 1979) #40 (enero 1980), #41 (febrero 1980), #38 (noviembre 1979), #49 (octubre 1980), #37 (octubre 1979), #11 (El arte en situación de cambio, agosto 1977)
EL YANABĪ, Abdelkáder, Horizontes verticales. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
ELGER, D, Expresionismo. Taschen.
ELGER, Dietmar. Dadaísmo. Editorial Taschen.
ELUARD, Paul, El poeta y su sombra. Icaria.
ENGRANAJES #2, Sevilla, 2001.
EWEN, Stuart, Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea. Grijalbo.
FINKELSTEIN, S, El realismo en el arte. Grijalbo
FISCHER, Ernst, Problemas de la generación joven. Editorial Ayuso.
FLUXUS y Fluxifilms (1962-2002). Museo Nacional Reina Sofía.
FORD, Simon, The realization and supression of the SI. AK Press.
FRANCOIS, Jean, Underground L´Histoire. Actuel.
FRIEDMAN, Ken, The Fluxus. Academy Editions.
GACETA DE ARTE, El manifiesto surrealista de Tenerife, octubre de 1935.
GALE, Mathew, Dada&Surrealism. Phaidon.
GAUNT, William, Los surrealistas. Editorial Labor.
GIL, Pablo, El pop después del fin del pop. Biblioteca de Rock de Lux.
GILBERT, David, Looking at the white working class historically. Arm the Spirit.
GILBERT, David, SDS / WUO. Arm the Spirit.
GILLET, Charlie, Historia del rock: el sonido de la ciudad. Robinbook ediciones.
GITLIN, Todd, The sixties: years of hope, days of rage. Bantam Books.
GOBANTES, Pilar Berganza, Vanguardias y artistas del siglo XX. Ed. Edetania.
GOLDWATER, R, El arte visto por los artistas. Seix Barral.
GOMBIN, Richard, The origins of modern leftism. Penguin Books.
GORMAN, Paul, Left intellectuals and popular culture in Twentieth-century

America. University of North Carolina Press.
GRAY, Christopher. Leaving the 20th Century. The incomplete work of the IS. Rebel Press.
GROSZ, George, An autobiography. University of California Press.
GROSZ, George, El rostro de la clase dominante y ¡Ajustemos cuentas!. Colección Punto y Línea.
GRUPO AUTÓNOMO AFRIKA/LUTHER BLISSET/SONJA BRUNZELS. Manual de la guerrilla de la comunicación. Editorial Virus.
GRUPO SURREALISTA DE MADRID, Los días en rojo: textos y declaraciones colectivas del Grupo Surrealista de Madrid. Pepitas de Calabaza.
GUBERN, Roman, Mensajes icónicos en la cultura de masas. Edit. Lumen.
GUERIN, Daniel, El anarquismo. Campo Abierto.
GUILLOT, Eduardo, Iggy Pop. Editorial La Máscara.
GUTIERREZ, Antonio Sebastián, Arte Contemporáneo. Editorial Asociación Cultural de las Islas Canarias.
HAHNE, Ron, Black Mask and Up Against The Wall Motherfucker: the incomplete works of Ron Hahne, Ben Morea and The Black Mask Group. Unpopular Books and Sabotage editions.
HARO TECGLEN, Eduardo, El 68: las revoluciones imaginarias. El País Aguilar.
HEARTFIELD, J, Guerra en la paz. Colección Punto y Línea.
HEINZ, HANS, De la obra de arte a la mercancía. Colección Punto y Línea.
HENDRICKS, Jon, Fluxus Codees.
HOBSBWAMM, ERIC. Historia del Siglo XX. Editorial Crítica.
HOME, Stewart, Neoist Manifestos. AK Press.
HOME, Stewart, Pagiarism: art as commodity and strategies for its negation. Aporia Press.
HOME, Stewart, What is situacionism?. A Reader.
HOME, Stewart. El asalto a la cultura. Virus.
HONNEF, Klaus, Warhol. Editorial Taschen.
HORNE, Howard, Art into pop. Metheun Limited.
HOROWITZ, Irving, Los anarquistas. Alianza.
HUELSENBECK, Richard. Almanaque Dada. Colección Metrópolis.
HUGNET, Georges, La aventura Dada. Ediciones Júcar.
HUSSEY, Andrew, The game of war: the life and death of Guy Debord. Jonathan Cape.
INFIESTA, J, ¿Artistas o filisteos?. Ediciones Thor.
INTERNACIONAL LETRISTA, Potlatch. Literatura Gris.
INTERNACIONAL SITUACIONISTA, Volúmenes I, II y III. Literatura Gris.
JAMESON, Frederic, El posmodernismo. Paidós.
JANSS, Robert, La literatura como provocación. Ediciones de Bolsillo.
JAPPE, Anselm, Guy Debord. Anagrama.
JOHNSON, Vivien, Radio Birdman. Discos Crudos.
JORN, Asger, Crítica de la economía política. Radicales Libres.
JULIÁ, Ignacio, The Clash. La Máscara.
KELLEN, Thomas, Fluxus. Thames&Hudson edition.
KICKER, F.A, The misery of football considered in all its forms and a few remedies offered.
KNABB, Ken, Secretos a voces. Literatura Gris.
KNABB, Ken, Situationist International Anthology. Bureau of Public Secrets.

KNABB, Ken. El placer de la revolución. Agitazion/Llar.
KOLAKOWSKI, Leszek, Intelectuales contra el intelecto. Tusquets.
L´ARCHIBRAS #4, Le surrealisme le 18 juin 1968.
L´ECOTAIS, Emmanuelle, El espíritu Dada. Kliczkowski Books.
LA CIUDAD EN MOVIMIENTO, Escritos para la sociedas futura. Túneles de Comunicación ediciones.
LA LLETRA A #45, octubre/noviembre 1995, #49, febrero/marzo 1997, #47, mayo/junio 1996.
LAFARGUE, Paul, ¿Por qué cree en Dios la burguesía?.
LAPIZ #127, revista, diciembre 1996.
LAQUEUR, Walter, Europa después de Hitler. Editorial Sarpe.
LAQUEUR, WALTER, Una historia del terrorismo. Paidós.
LE BOT, Marc, Pintura y maquinismo. Cátedra.
LEFEBVRE, Henri, La revolución urbana. Alianza editorial.
LEFEBVRE, Henri, Más allá del estructuralismo. La Pleyade.
LEFEBVRE, Henri, Tiempos equívocos. Kairós.
LEHNING, Arthur, Conversaciones con Bakunin. Anagrama.
LEFFINGWELL, Edward, The rise and fall and rise of pop. MIT.
LENIN, Escritos sobre literatura y arte. Península.
LEWIS, Helena. Dada turns red: the politics of surrealismo. Edinburgh University Press.
LINARES, Andrés, Historia de los grupos de izquierda en los Estados Unidos. Castellote.
LIONEL, Richard, Del expresionismo al nazismo. Colección Punto y Línea.
LITUAK Lily, La mirada roja. Estética y Arte del Anarquismo Español (1880-1913). Ediciones del Serbal.
LITUAK, Lily, España 1900, Modernismo, Anarquismo y fin de siglo. Ediciones Anthropos.
LUKACS, George, Historia y consciencia de clase. Grijalbo.
LUNA, Sagrario, The Clash. Cátedra.
LUNA, Sagrario, The Jam. Ediciones Júcar.
LUNACHARSKY, A, Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria. Seix barral.
LYDON, JOHN, Rotten: no irish, no blacks, no dogs. Hooder&Stoughton.
LYON, David, Postmodernidad. Editorial Alianza.
LYOTARD, Jean-Francois, El entusiasmo. Gedisa.
M. LÓPEZ HERNÁNDEZ, GERARDO. Condición marginal y conflicto social. Edic. Talasa.
MAFFI, Mario, La cultura underground, volúmenes I y II. Ediciones de Bolsillo.
MALDEOJO, revista, Cuadernos de Crítica Social #2, abril 2001.
MAN RAY, Man Ray, Kliczkowski Books.
MANIFIESTO 99.00. Un nuevo arte para una nueva época. Colectivo Casandra.
MARCUS, Greil, Rastros de Carmín. Anagrama.
MARCUS, Greil. In the fascist bathroom: writings on punk (1977-1992). Viking.
MARCUSE, Herbert, El final de la utopía. Ariel.
MARCUSE, Herbert, Ensayo sobre la liberación. Editorial Gutiérrez.
MARCUSE, Herbert. El hombre unidimensional. Biblioteca breve de bolsillo-Libros de enlace.
MARINETTI, F.T, Manifiestos y textos futuristas. Mondadori.

MARINETTI, T, Cocina futurista. Gedisa.
MARTIN, Silvia, Futurismo. Taschen.
MARTOS, Jean-Francois, Histoire de L´International Situationniste. Editions Gérard Lebovici.
MARX, Karl, La guerra civil en Francia. Ediciones en Lengua Extranjera de Pekin.
MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, El manifiesto comunista. Debate.
MATTELART, A, Frentes culturales y movilización de masas. Anagrama.
MAYAKOVSKI, Vladimir, ¿Qué está bien y qué está mal?. Hiperion.
MAYAKOVSKI, Vladimir, Mayakovski y el cine. Cuadernos Infimos / Tusquets.
MAYAKOVSKI, Vladimir, Poemas (1913-1916). Visor.
MAYAKOVSKI, Vladimir, Poesía y revolución. Ediciones Península.
MAYO 1968. La imaginación al poder. Bruguera.
MELVILLE, Keith, Las comunas en la contracultura. Kairós.
MESZAROS, Istvan, El pensamiento y la obra de George Lukacs. Fontamara.
MINAHAM, Daniel, I shot Andy Warhol. Grove Press.
MINK, Janis, Duchamp. Editorial Taschen.
MONOD, Jean, Los Barjots. Ensayo Seix Barral.
MOORCOCK, Michael, El gran timo del rock and roll. Júcar.
NADEU, Maurice, La historia del surrealismo, Caronte.
NAVASCUES, Pedro, El siglo XIX bajo el signo del romanticismo. Silex.
NIETZSCHE, Friedrich, estética y teoría de las artes. Tecnos.
NIETZSCHE, Friedrich. El anticristo. Alianza.
NUTTALL, Jeff, Las culturas de posguerra. Ediciones Martínez Roca.
O'HARA, Craig, The philosophy of punk: more than noise!. AK Press.
OCTAVIO ALBEROLA Y GRANSAC, El anarquismo español y la acción revolucionaria. Ruedo Ibérico.
OHRT, Roberto, Phantom Avant Garde, Galerie Van de Loo.
ORBAN, Clara, The culture of fragments: words and images in futurism and surrealism. Ed. Textxtet.
ORTIZ, Lourdes, Conocer a Rimbaud. Dopesa.
OTRO #0, revista, invierno 01/02. #2, #3.
OZONO #17, revista, febrero 1977, #9 mayo 1976, #3 julio 1975, #32 (Especial mayo ´68, mayo 1978).
PARKER, Derek. Byron. Salvat.
PARLINI, Tito, Marcuse. Dobcel editores.
PÉREZ MINIK, Domingo, Facción española surrealista de Tenerife. Tusquets.
PICÓ, Joseph, Modernidad y posmodernidad. Editorial Alianza.
PICON, G, Diccionario del surrealismo. Destino.
PIERRE, José, Surrealisme et anarchie. Edtions Plasma.
PISCATOR, Erwim, The political theater: a history (1914-1929). Avon Books.
PIVANO, Fernando, Beat, Hippie, Yippie, Júcar.
PLANT, Sadie, The most radical gesture: the Situacionist International in a posmodern age. Routledge.
POGGIOLI, Renato, Teoría del arte de vanguardia. Revista de Occidente.
PORTON, Richard, Cine y anarquismo: la utopía anarquista en imágenes. Editorial Gedisa.
PUIG. J & TALENS, J. Las culturas del rock. Pre-Textos.
PUNK, La estética del rechazo. Octubre 2000. Sentimientos sobre el papel.

QUINN, EDWARD. The Sense of the 60´s. The Free Press.
RAMÍREZ, Juan Antonio, Duchamp: el amor y la muerte, incluso. Ediciones Siruela.
RAMÍREZ, Juan Antonio, Ecosistemas y explosión en las artes. Anagrama.
RAMÍREZ, Juan Antonio, Medios de masas e historia del arte. Cuadernos de Arte de Cátedra.
RAMOS, Juan Ignacio, La revolución alemana de 1918. Fundación de Estudios Federico Engels.
READ, Herbert, Filosofía del arte moderno. Peuser.
REGALES, ANTONIO, Literatura de agitación y propaganda. Ediciones de la Torre.
RESZLER, André, Bakunin, Marx and the aesthetic heritage of socialism. Bloomington, Indiana University Press.
RESZLER, André, La estética anarquista.
RESZLER, André. Marxismo y cultura.
RICHTER, Hans, Dada art and antiart. Thames&Hudson Publishers.
RICHTER, Hans, Dadá, arte y antiarte. Nueva Visión.
RIESEL, René, Declaration before Agen tribunal.BM Chronos.
RITTER, Clara, Joseph Beuys: cada hombre,un artista. Visor.
ROCHA PÉREZ, Servando. Los días de furia: contracultura y lucha armada en los Estados Unidos (1960-1985). La Felguera ediciones.
ROSEMBUG, Tulio, Conocer a Proudhon y su obra. Dopesa.
ROSEMONT, Franklin / RADCLIFFE, Charles, Dancin´in the streets. Anarchists, IWWs, Surrealists, Situationists & Provos in the 1960s. Charles H. Kerr.
ROSEMONT, Penelope, Surrealist Women. Texas.
ROSS, Andrew, No respect: intellectuals and popular culture. Routledge.
ROSZAK, Theodore, El nacimiento de una contracultura. Kairós.
RUBIN, William, Dada&Surrealist art. Harry N. Abrams Publishers.
RUBIO, O, La mirada interior: el surrealismo y la pintura. Tecnos.
RUEDO IBÉRICO #37 y #38, junio-septiembre 1972.
RUIZ, Cano, El pensamiento de Miguel Bakunin. Editores Mexicanos Unidos.
RUSSOLO, L, El arte de los ruidos. Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
RYE, Jane, Futurism. Studio Vista.
S/T, 2004. Centro de Creación Experimental.
SADLER, Simon, The situacionist city.
SALAMANDRA#7. Comunicación surrealista, Imaginario crítico. 1995 y #15-16.
SALE, Kirkpatrick, Rebels against the future. Addison-Wesley Books.
SANDLER, Irving, El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto. Editorial Alianza Forma.
SANGUINETTI, E, Vanguardia, ideología y lenguaje. Amonte Avial.
SARMIENTO, J, Las palabras en libertad. Antolología de la poesía futurista italiana. Hiperión.
SARTRE, Jean Paul, Poder, violencia y revolución. Editorial Revolución.
SATUÉ, Francisco J. Sex Pistols: el orgullo punk. Cátedra.
SAVAGE, Jon, England´s dreaming: Sex Pistols and Punk Rock. Faber & Faber.
SCHAFF, Adam, La alienación como fenómeno social. Grijalbo editorial.
SEARCH&DESTROY. The complete reprint (1-11). V Search.
SENTIS, Mireia, Al límite del juego. Ardora.
SERVAN, Jean-Jacques, El despertar de Francia: mayo-junio 1968. Plaza y Janés.

SHEPPARD, Richard, Avant-Garde and modernismo studies. Northwestern University Press.
SIERRA I FABRA, Jordi, Historia de la música rock: de la gran crisis al punk-rock / del underground al glam-rock. Edicomunicación S.A.
SILBER, Irwing, La revolución cultural: un análisis marxista. Colección "Lee y discute".
SOLANAS, Valerie, SCUM. Olympia Press.
SPECTACULAR TIMES, Images and everyday life.
SPECTACULAR TIMES, The bad days will end.
SPECTACULAR TIMES, The spectacle.
SPECTACULAR TIMES, Women and the spectacle.
STAR #50, revista, septiembre 1979.
STEPHANE, André, El universo contestatario. Biblioteca Picazo.
STRONG, Roy, Arte y poder. Alianza Forma.
SUBIRATS, Eduardo, La cultura como espectáculo. Ediciones Sombras del Origen.
SUSSMAN, Elisabeth. On the passage of a few people through a rather brief moment in time: the Situationist International 1957-1972. Institute of Contemporary Arts of Boston.
TAFURI. M, De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura. Gustavo Gili.
TASCA, Angelo, El nacimiento del fascismo. Biblioteca de Bolsillo.
TAYLOR, Joshua, Futurism. The Museum of Modern Art of New York.
TEODORI, Máximo, Las nuevas izquierdas europeas (1956-1976). Tres volúmenes. Blume.
The Angry Brigade. Documentos y cronología. Edic. Luna negra.
THEODOR, Adorno, Sobre Walter Benjamin. Cátedra.
THIRION, André, Revolucionarios sin revolución (Tres volúmenes). Cuadernos para el diálogo.
THOMPSON, E, The making of the english working class. Peguin Books.
TIEMPO DE HISTORIA, especial "El Mayo Francés", 1974.
TOMKINS, Calvin, Duchamp: a biography. John Macrae Books.
TORGUE, Skoff, Introducción a la música pop. Oikos Tau Ed.
TROTSKI, L, Sobre arte y cultura. Alianza.
TYTELL, John, The Living Theatre: arte, exilio y escándalo. Los libros de la liebre de marzo.
TZARA, Tristan, Los siete manifiestos. Tusquets.
UNGERS, O, Comunas en el Nuevo Mundo (1740-1971). Colección Punto y Línea.
VAGUE #22. Media sickness (more contagious tha aids)
VAGUE, The British Mistake (Vague 1977-1992). AK Press.
VAGUE, Tom, Anarchy in the U.K: The Angry Brigade. AK Press
VANEIGEM, Raoul, Sobre la radicalidad de intentar ser humano. Sentimientos Kontra el Poder.
VANEIGEM, Raoul, Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones. Anagrama.
VATTIMO, Gianni, La sociedad transparente. Paidós.
VAUCHER, Gee, Crass art and other pre post-modernist monster. AK-Press.
VERMOREL, Fred, The Sex Pistols: the inside story. Omnibus.

VIENET, René, Enrages y situacionistas en el movimiento de ocupaciones. Castellote.
VV.AA, ¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark. Estudios Universidad de Salamanca.
VV.AA, A propósito del fin de la historia. Debats.
VV.AA, Arte y arquitectura futuristas (1914-1918). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.
VV.AA, Dada y constructivismo. Centro de Arte de Reina Sofia.
VV.AA, Dadá; Zurich, París (1916-1922). Editions Jean Michael Place.
VV.AA, Discurso sobre la vida posible. Hiru.
VV.AA, Documents Dada. Edit. Weber.
VV.AA, Duchamp. Fundación Caja de Pensiones y Fundación Joan Miró.
VV.AA. El moderno estado capitalista y la estrategia de la lucha armada (Grupo Baader-Meinnoff).
VV.AA, El libro ruso de vanguardia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
VV.AA, El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo. Cabildo Insular de Gran Canaria y Centro Atlántico de Arte Moderno.
VV.AA, Escritos de arte de vanguardia (1900-1945). Istmo.
VV.AA, Futurismo (1909-1916). Museo Picasso.
VV.AA, Gordon Matta-Clark. IVAM.
VV.AA, International futurism in arts and literature. Ed. Gruyter.
VV.AA, La época contemporánea. Historia general de las civilizaciones. Destino Libro.
VV.AA, La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución. Sección Inglesa de la I.S. Pepitas de Calabaza.
VV.AA, La revolución surrealista. Monte Ávila Editores.
VV.AA, La sinrazón en las ciencias, los oficios y las artes (Encyclopédie Des Nuisances). Muturreko Burutazioak.
VV.AA, Los días en rojo: textos y declaraciones colectivas del Grupo Surrealista de Madrid. Pepitas de Calabaza.
VV.AA, Los espectáculos del arte. Tusquets Editores.
VV.AA, Los intelectuales en la sociedad de la información. Anthropos.
VV.AA, Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos. Lourdes Cirlot ed.
VV.AA, S.I., The veritable split in the international. Champ Libre.
VV.AA, Situacionistas: arte, política y urbanismo. MACBA.
VV.AA, Textos situacionistas sobre los Consejos Obreros. Campo Abierto.
VV.AA, Vanguardia italiana de entreguerras. Futurismo y nacionalismo. IVAM.
VV.AA. A critique of Stewart Home, art and the Adolph Hitler Fan Club. Poison Pawn Publicationes.
VV.AA. André Breton y el surrealismo. Fundación Banco Exterior.
VV.AA. André Breton y el surrealismo. Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
VV.AA. André Breton. Centro Georges Pompidou.
VV.AA. Arte del siglo XX. Editorial Taschen.
VV.AA. Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española. Diputación Provincial de Teruel.
VV.AA. Contra la arquitectura. Espai d´art Contemporani de Castelló.
VV.AA. El surrealismo. Ediciones Polígrafa.
VV.AA. En L´Esperit de fluxus. Fundación Tapies.
VV.AA. Forming: The early days of L.A punk. Smart Art press.

VV.AA. Fucked up+photocopied. Gingko Press.
VV.AA. Los surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York. Ministerio de Educación y Cultura.
VV.AA. Los visionarios de la arquitectura. Siglo XXI Editores.
VV.AA. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Universidad de Salamanca
VV.AA. Portugal futurista. Contexto.
VV.AA. Razonando el desorden. Paralelo 38.
VV.AA. Textos situacionistas. Crítica a la vida cotidiana. Anagrama.
VV.AA. Women in Dada. Edit. Naomy Sawelson.
WALDBERG, Patrick. Dada. Editions de la Difference.
WATKIN, David, Moral y Arquitectura. Tusquets Editores.
WELLEK, Renés, Historia de la crítica moderna. Editorial Gredos.
WOLFE, Tom, ¿Quién teme a la Bauhaus feroz?. Anagrama.
WOLFF, Janet, La producción social del arte. Istmo.
WOODS, Alan, El marxismo y el arte. Fundación de Estudios Federico Engels.
WORD, Colin, Esa anarquía nuestra de cada día. Tusquets editores.
ZAVALA, Iris, La posmodernidad y Mijail Bajton. Espasa Calpe.
ZENGAKUREN, La lucha de los estudiantes japoneses, Ediciones Insurrexit.
ZENTER, Kurt, Historia ilustrada de la resistencia. Bruguera.
ZOOM, revista, #9, #4, 1976.

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Resulta complicado establecer los límites entre la inspiración directa o la evocación difusa de un determinado disco. No obstante, durante la elaboración de esta obra se hizo uso de distintos trabajos musicales de bandas de rock and roll y punk para apoyar la historia que se pretendía narrar o para servir de soporte visual para el mismo fin. Desde los últimos años de los sesenta hasta mediados de los setenta el autor se sirvió de, entre otros: Lou Reed *Transformer* (RCA, 1972), Velvet Underground (Verve Records), el definitivo trabajo de Iggy and The Stooges *Raw Power* (CBS, 1973) y el que para muchos es el primer disco punk: *Fun House* (Elektra, 1970), MC5 y su clásico álbum *Kick out the jams* (Elektra 1969) y su quizás menos afortunado *Back in the USA*, The Who *My generation* (Brunswick Lat, 1965) *y A quick one* (Reaction, 1966). En el periodo punk que arranca en torno a 1976 se trabajó con, entre otros, los discos de: Ramones (Sire, 1976), Sex Pistols *Never mind the bollocks* (Virgin, 1977) y *The great rock´n´roll swindle* (VD, 1979), The Damned (Stiff, 1977), The Clash *The Clash* (CBS, 1977), *Give ´Em enough rope* (CBS, 1978), *London calling* (CBS, 1979), *Combat rock* (CBS, 1982), Chelsea The *punk singles collection 1977-1982* (Captain oi!), The Jam *In the city* (Polydor, 1977) y *This is the modern world* (Polidor, 1978), Sham 69 *Tell us the truth* (Polydor, 1978), CRASS *The feeding of the 5.000* (Small Wonder, 1978), *Christ the album* (Crass, 1982), The Slits *Peel sessions* (Strange Fruit, 1990), Wire *Pink flag* (Harvest, 1977) y *Chairs missing* (Harvest, 1978), David Bowie *Heroes* (RCA, 1977),

la mayor parte de los discos editados por Dead Kennedys en Alternative Tentacles, Dead Boys *Young, loud and snotty* (Sire, 1977) y *We have come for your children* (Pyrovox, 2000), Cabaret Voltaire *Voice of America* (Rough Trade, 1980), The Pop Group *She is beyond good and evil* (Radar, 1979), The Mekons *Where were you* (Fast, 1978), Joy Division *Substance* (Factory, 1988) y *Unknown pleasures* (Factory, 1979), Buzzcoks *Singles going steady* (EMI, 2001), Los Crudos *Canciones para liberar nuestras fronteras* (Flat Earth/Nabate) y *Discografía* (La Idea, 2002), La Banda Trapera del Río (Divucsa, 2003), Punk Generation Total Anarchy compilation (EMI, 1995), Fugazi *Repeater* (Dischord, 1990), Feederz *Ever fell like killing your boss?* (Broken Rekids) y *Vandalism: beautiful as a rock in a cop's face* (Broken Rekids), Refused *The shape of punk to come* (Burning Heart, 1998), Punk: voice of a generation (Cherry Red Records, 2002), The Monks *Black time* (International, 1965) y *Let's start a beat!* (Munster, 2001), Motorhead *Overkill* (Bronze Records, 1979), Radio Birdman *Radios appear* (Trafalgar Records, 1978), Ataúd Vacante *Nichiquitaunamosca* (Discos medicinales, 1987), Escorbuto Crónico *La chusma no se rinde* (Tonto Records, 2003), Discharge *Why* (Clay Records, 1981) y *Decontrol The Singles* (Earmark, 2002), Chumbawamba (Oihuka, 1989), Talking Heads *77* (Sire, 1977).

Frank Discussion (Feederz)

AGRADECIMIENTOS

Biblioteca del Museo Nacional de Arte del Reina Sofia, Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Biblioteca Nacional, British Museum Library, National Art Library, red de bibliotecas de la Comunidad de Madrid, Biblioteca del Centro Cultural La Casa Encendida, Jose Manuel Rojo, a mi paciente correctora Naima Pérez, Samuel Toledano, Alberto Eiriz, Silvia Lusa, Nacho Glayiu, Enano Ramone, PacoMus, a tantos amigos (resultaría muy difícil nombrarlos a todos) que amablemente me abrieron su fondo documental y respondieron a mis preguntas e, inevitablemente, a la gran cantidad de librerías de libro antiguo y descatalogado a las que expolié el material necesario para esta obra y a sus libreros, La Tarde Libros, Virus, Muestra del Libro Anarquista de Barcelona, Julian & Pepitas de Calabaza & Oxígeno, Luis Navarro & Literatura Gris & Industrias Mikuerpo & Ash, Miguel Amorós, Tom Vague, Jon Savage, Simon Ford, Greil Marcus, Charles Radcliffe, Not Bored!, Wise brothers, Jamie Reid, Stewart Home, Sadie Plant, Ken Knabb y Ben Morea. Por último, a mi familia y a la íntima memoria de mi padre.

ÍNDICE TEMÁTICO

¡Salvaje!, 379
¿Qué es la literatura?, 168
"¿Y qué es lo qué hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?, 184"
"Alegoría realista", 66
"All you need is dynamite", 78
"All you need is love", 79
"Anarchy for sale", 476
"Anti-opus 4,33", 311
"Armed love", 146
"Atelier populaire", 499
"Aullidos por Sade", 311, 332, 355
"Black Dadá Nihilismus", 159, 423
"California uber alles", 470
"Canto y grito mi liberación", 290
"Chant des nou nouveaus partisans", 477
"City pieces", 316
"Complication", 123
"Cultura asfixiante", 296
"Desnudo bajando la escalera", 153
"Destruye tu hogar humano", 283
"Dios salve a la Reina", 443
"Durero, yo conduje personalmente a Baader-Meinhoff a la Documenta V", 318
"El corazón de gas", 228
"El enigma de Guillermo Tell", 244
"El esplendor geométrico de la mecánica del mundo", 284
"El extraño misterio", 130
"El juego de Marsella", 271
"Ever fell like killing your boss?", 324
"Evocación de Lenin", 244
"Feeding of the 5000", 507
"Fluxus contest", 315
"Frankenchrist", 470
"Freak out", 478
"Free fighters", 474
"Gut rage", 326
"Hernani", 40, 58, 59, 241
"Homenaje a Nueva York", 281
"Horses", 57
"Impeach Nixon", 479
"Interzone A", 408
"Joaquín", 293
"Juicio de Maurice Barres", 225
"Kick out the jams motherfuckers!", 463
"La cama y la coca-cola plan", 184
"La libertad guiando al pueblo", 31, 45
"Lady Macbeth del distrito de Mtsenk", 209
"Last gang in town", 524
"Les mamelles de Tirésias", 259
"Los baños", 129-131
"Los zapatos de diamante en polvo", 442
"Los zapatos del campesino", 442
"Madame Butterfly", 210
"Marquee Moon", 491
"Mirando hacia atrás con ira", 456
"Monk time", 123
"Muerte de un hippie", 493
"Mujer fosforescente", 130
"Music for four pianos", 322
"Musica antiqua et nova", 305
"My generation", 396
"Mysteries and smaller", 257
"Necrosis en la polla", 285
"Negros hambrientos", 285
"Never trust a hippie", 493
"New race", 492
"No fun", 226, 500
"No future", 441, 460
"Novena sinfonía", 166
"Nuclear si, por supuesto", 283
"Odio a los ricos", 480
"Paradise now", 489
"Pink flag", 501
"poetry is revolution!", 77, 160, 360
"Pretty vacant", 499
"Refused party program", 430
"Shot-through Marilyns", 182
"Sinfonía revolucionaria", 65
"Somebody blew up América", 423
"Spring happening", 307
"Stalinism", 494
"Stupid América", 292
"Substitute", 125
"Teachers in space", 324
"Ur-musik", 315
"Ur-sonate", 155
"Vandalism:beautiful as a rock in a

cop´s face", 324
"Venid a las cloacas", 169
"Volunteers", 403, 478, 517
1044, 420
2ª Internacional Situacionista, 27, 435
391, 153, 220
A&M Records, 444
Acción Contra el Imperialismo Cultural, 314
acción directa, 89, 146, 156, 163, 249, 260, 290, 362, 388, 428, 449, 482, 519
Accionismo Vienés, 308
Action Francaise, 234
Adorno, Theodor, 47, 160, 275, 327
Against Sleep and Nightmare, 420
agit-prop, 114, 175, 176
Agrupación de Arquitectos Italianos, 111
Airplane, Jefferson, 477, 478, 517
AIZ (Periódico Obrero Ilustrado), 215
Alaska, cantante, 284
Alberola, Octavio, 361, 413
Albert, Claude, 96
Albertine, Viv, 504
Alienación, 8, 44, 48, 52, 101, 138, 248, 283, 314, 328, 337, 351-353, 358, 369, 370, 391, 430, 449, 452, 504
Allin, GG, 319
Almond, Marc, 504
Alternative TV, 475
Alurista, 291
Anarchitectura, 348
anarquismo, anarquía, ácrata (ver también "libertario"): *Anarquismo* 12, 20, 23, 49, 59, 67, 70, 89, 91, 106, 109, 113, 114, 146, 154, 159, 161, 162, 165-167, 217, 220, 229, 232, 246, 249, 258, 263, 266, 283, 296, 300, 304, 308, 310, 333, 337, 346, 361, 367, 387, 406, 416, 419, 422, 442, 443, 450, 451, 468, 482, 493, 494, 500, 505, 513, 515-517, 521. *Anarquía* 10, 20, 56, 65, 70, 220, 227, 237, 251, 283, 468, 476, 480, 494, 510. Ácrata 27, 34, 68, 106, 109, 159, 167, 230, 246, 255, 263, 409, 414, 416, 432, 443, 476, 477, 499. *Libertario* 90, 104, 113, 114, 134, 166, 220, 238, 246, 249, 250, 257, 258, 266, 275, 300, 308, 360, 373, 387, 389, 395, 402, 413, 418, 431, 433, 451, 477, 505.
Anderson, Laurie, 348
Angelic Upstars, 514
Angry Brigade, 16, 55, 79, 80, 113-115, 147, 161, 407, 410, 412-414, 416, 461, 491, 516, 520, 521
Angry young men, 383, 390, 396, 414, 452, 456, 458, 459
Antiarte, 48, 67, 135, 138, 139, 146, 150, 155, 194, 219, 226, 242, 352, 388, 404, 464, 474, 501, 502, 511, 514
Anticristo, 56
Anti-Poetry Club, 427
Apollinaire, Guillaume, 61, 99, 139, 171, 218, 221, 229, 230, 232, 259, 493
Aragon, Louis, 10, 154, 188, 201, 223, 229, 232, 242, 246-250, 266, 299, 358
Arbeiter Zeitung, 519
Archigram, 347, 348
Archizoom, 347, 348
Arguments, 279, 280, 339
Aksiónov, Vasili, 377
Armory Show, 153, 172
Arp, Hans, 139, 151, 191, 199, 201, 202, 270, 272, 472
Arquitectura, 101, 111
Arson News, 490
Art punk, 502
Art rock, 512
Art school, 512
Artaud, Antonin, 25, 58, 66, 82, 84, 126, 150, 159, 241, 251-253, 255, 257, 355, 396, 423, 438, 441
Arte Bruto, 294, 322
Arte de Acción, 304
Arte Joven, 246
Arte Social, 65, 66, 86, 90
Artecrazia, 110
Artist´s Workshop, 485
Asociación de Artistas Revolucionarios, 14, 151, 193, 203, 216
Asociación de Escritores Proletarios (VAPP), 129, 136
Asociación Internacional de Trabajadores, 72
Ataúd Vacante, 526
Authority, 517
Avantgarde, 28, 248, 342, 507, 527
Aviador Dro, 282-285

Azar, 11, 16, 57, 88, 156, 166, 222, 251, 305, 308, 312, 321, 322, 354
Baader, Johannes, 195, 510
Baargeld, Theodor, 198, 200, 201, 217
Bach, 146
Bakunin, M, 151, 163, 165, 166, 190, 249, 386, 427, 430, 434, 471, 472, 520
Ball, Hugo, 142, 147, 149, 151, 154, 190, 447
Balla, Giacomo, 285
Balzac, 51
Bangs, Lester, 287
Banson, Mike, 504
Barbusse, Henri, 136, 235
Barker, John, 80, 410, 412
Barres, Maurice, 225
Barthou, León, 263
Basura, banda, 492
Bataille, George, 117, 239, 256, 262, 268, 296, 298
Baudelaire, Charles, 49-51, 57, 59, 60, 66, 82, 88, 92, 221, 229, 240, 343, 362
Bauhaus, 102, 271, 297, 313, 354, 435, 511
Beach, Lou, 180, 446
Beat Generation, beat, 53, 82, 115, 146, 178, 335, 379, 389-391, 394, 397, 410, 414, 424, 425, 427, 428, 444, 456, 459, 460, 463, 467, 488
Beatnik, 178, 379
Beauvoir, Simone de, 278, 371
Beck, Julian, 257, 258, 261, 489
Becker-Ho, Alice, 429, 434, 439
Beethoven, 146, 166
Bell, Mary, 77, 78
Benjamin, Walter, 222
Bennet, Malcom, 509
Bense, Max, 435
Berkman, Alexander, 519
Bernstein, Michelle, 53, 56, 232, 338-340, 355, 365-367, 371, 398, 399
Berry, Chuck, 121, 395, 398
Beuys, Joseph, 88, 117, 316-318
Bey, Hakim, 44, 484
Biafra, Jello, 123, 198, 470, 476, 501
Black and Red Project, 420
Black Community Development of the National, 422 Black Political Assembly, 422
Black Liberation Army, 414
Black Mask, 16, 27, 33, 37, 49, 120, 159, 160, 166, 167, 179, 260, 274, 279, 360, 380, 381, 384-389, 395-397, 400-404, 406, 416, 418, 419, 422, 423, 430, 464, 465, 499
Black Panthers (ver también "Panteras Negras"), 165, 287, 386, 413, 479, 485, 488
Black power, 422
Blake, Peter, 184
Blake, William, 8, 19, 42, 78, 150, 178, 183, 447, 449
Blanchard, Daniel, 276, 350, 351
Blanqui, 72
Blitz, 512
Blousons noirs, 377-379, 381
Boccioni, 93, 97, 112
Body art, 182, 304, 319
Boinas Marrones, 290
Boletín Dadá, 219
Bone, Ian, 517
Bookchin, Murray, 402, 416
Bott, Christopher, 80, 403
Borden, Lizzy, 417
Boredoms, 511
Born in flames, 417
Bound for glory, 480
Bourget, Paul, 50
Bowie, David, 116, 524
Brats, 287
Brauner, Victor 222
Brecht, Bertold, 259
Brecht, George, 314, 315
Breton, André, 12, 16, 21, 26, 28, 74, 91, 125, 126, 150, 154, 166, 172, 174, 188, 189, 199, 201, 218-220, 222-224, 226-230, 232-239, 241, 242, 244-253, 256, 262-266, 271, 272, 274, 294, 296, 298-300, 321, 330, 336, 337, 341, 342, 344, 358, 361, 373, 399, 406, 428, 429, 433, 510
Brigada George Jackson, 416
Brigadas Rojas, 431, 434, 451
Brik, Ossip, 118
Brus, Gunter, 308, 319
Brown power, 287
Brown, Bill, 420
Brute!, 510

Buffet, Margaritte, 321
Buñuel, Luis, 242, 244
Burden, Chris, 321
Burdon, Eric, 478
Bureau of Public Secrets, 420
Burger, Gary, 124
Burliuk, David, 40
Burroughs, William, 178, 391, 444, 445
Butler, Richard, 504
Buzzcoks, 513
Byron, Lord, 58, 67
Cabaret Voltaire, 49, 88, 102, 119, 142, 147, 149, 150, 175, 224, 227, 256, 258, 271, 307, 313, 511
Cabaret Voltaire, grupo, 430, 502, 504
Cage, John, 88, 111, 307, 308, 310, 311, 322, 432, 507
Cahun, Claude, 14
Calkins, 283
Callis, Jo, 504
Campaña para el Desarme Nuclear (CND), 390, 505, 521
Campaña por el Arte Bruto, 294
Canjeurs (ver también "Daniel Blanchard"), 351
Cannibale, 219
Carballar, Servando, 284
Cardan, Paul, 275
Caribbean Situationist, 420
Carra, 97, 111
Carta a los directores de los asilos de locos, 294
Carta a los libertarios, 431
Carta abierta a los militantes del PCI y de la Cuarta Internacional, 278
Cartas de guerra, 232, 404
Castoriadis, Cornelius (ver también "Paul Cardan"), 275-280, 343, 399
Catecismo Revolucionario, 132, 165
Centro Surrealista Revolucionario de Bélgica, 296
Cezanne, Paul, 221, 442
Chaplin, Charles, 53, 154, 194, 219, 225, 254, 330
Char, René, 89, 244
Chejov, 464
Chelsea, banda, 475
Chicago, Judy, 493
Chornoe Znamia, 102, 132
Chris Gray Band, 77
Christie, John, 56
Christie, Stuart, 413
Chtcheglov, Ivan, 52-55
Circulo Petofi, 357, 358
Citizen´s Association, 518
Clark, Tim, 400, 502
Clarté, 235
Class War, 9, 505-522
Cleaver, Eldridge, 165, 463
Club Dadá de Berlín, 188
Club Izquierdista del Libro, 207
CoBrA, 295, 180, 296, 297, 332, 472
Cohn Bendit, Daniel, 371-373
Coltrane, John, 115, 477
Columna de la plaza Vendome, 15, 26, 61, 65, 67, 73, 74, 343
Combat, 270
Comentarios a la sociedad del espectáculo, 358, 367, 438
Comité de Artistas Refugiados (ver también "Kokoshka Bund"), 216
Comité de Seguridad Pública, 518
Comité de Vigilancia de los Intelectuales Antifascistas, 262, 264
Comité Norteamericano por la Libertad Cultural, 208
Comité para la Acción Directa (DAC), 390
Comité por el Mantenimiento de las Ocupaciones (CMDO), 370
Comité Psicogeográfico de Londres, 354
Comité Revolucionario de Acción Cultural, 477
Comittee of 100, 390, 394, 400
Kommunne I,, 210-212, 435
Comuna de París, 339, 343, 347, 381, 411, 511
Condeferación Nacional del Trabajo (CNT), 245
Conflict, 450, 508
Congreso de la Raza Unida, 290
Conrad, Tony, 315
Consejos obreros, 23, 279, 333, 351, 357, 371
Considerant, Victor 346, 347
Constant, 181, 297, 338, 342, 436, 465, 472

Contracultura, 17, 77, 177, 178, 257, 354, 387, 390, 397, 399, 408, 413, 414, 425, 432, 450, 463, 465, 468, 479, 485, 488, 489
Contradiction, 420
Corbusier, Le, 101
Council for the eruption of the marvellous, 420
Council for the liberation of daily life, 115
Council for a Conscious Existence, 420
Courbet, Gustave, 65, 66, 67, 74, 85, 86, 88, 511
Crass, 86, 156, 161, 168, 187, 198, 203, 204, 249, 258, 304, 316, 443, 450, 480, 501, 503-506, 508, 520
Cravan, Arthur, 50, 57, 58, 61, 86, 87, 99, 153, 154, 171, 172, 331, 342, 392, 404
Cream, 287
Crevel, René, 224
Crisis, banda, 475
Crítica a la vida cotidiana, 80, 275
Crítica a la vida cotidiana, libro, 333, 339
Crítica del urbanismo, 381
Cruz Negra Anarquista, 413
Cuarta Conferencia Internacional de la IS, 392
Cuddon´s Cosmopolitan Review, 395
Cumbawamba, 249
Curtis, Ian, 55, 56, 204, 205
Dada 111, 153
Dadá, dadaísmo, dadaísta. Dadá 13, 16, 22, 37, 92, 125, 138, 139, 142, 147-149, 152-156, 159, 160, 161, 174, 175, 179, 186-188, 190, 191, 193-196, 201, 204, 214-216, 219-221, 223, 225-228, 232, 234, 238-240, 256, 259, 281, 283, 298, 310-313, 332, 336, 352, 387, 388, 196, 401, 404, 423, 446, 449, 460, 472, 493, 498, 500, 510, 511, 514.*Dadaísmo* 58, 60, 138, 139, 149, 150, 154, 156, 160, 166, 175, 181, 186-189, 194, 195, 198, 199, 201, 203, 215, 218, 230, 233, 234, 238, 256, 359, 283, 322, 332, 351, 355, 387, 402, 429, 433, 447, 451, 474, 475, 500, 508, 511
Dalí, Salvador, 242, 244, 245
Dammers, Jerry, 504
Darío, Ruben, 49
David Thoreau, Henri, 290, 310, 430
Davis, Angela, 422, 506
Dead Boys, 43
Dead Kennedys, 123, 198, 258, 450, 470, 479, 480
Dean, James, 455
Debord, Guy, 14, 16, 20, 23, 51-53, 56, 57, 69, 70, 73, 80, 87, 124, 181, 188, 202, 205, 250, 251, 275, 280, 297-299, 311, 321, 323, 326-328, 331, 332, 335, 336, 338-343, 344, 345, 350, 351, 355-358, 361, 365-367, 371, 372, 374, 383, 392, 394, 396-399, 401, 403, 406, 412, 419, 420, 429, 430-434, 437-440, 465, 498, 526
Declive y caída de la economía espectacular-mercantil, 396
Fedederación Americana del Trabajo, 274, 282, 519
Delacroix, 31, 45
Dendou Kokeshi, 494
Der Dada, 214
Der Revolluzzer, 151
Der Ventilator, 200
Deriva, 8, 138, 321, 338, 341, 343
Descripción de una revuelta próxima, 224
Desnos, Robert, 223, 224, 225
Destroy All Monsters, 511
Destruktion af RSG-6, 436
Detournement, 29, 338, 342, 351, 352, 374, 497, 500
Deviants, 114, 407, 490
Devo, 282, 502
Dial House, 85
Diddley, Bo, 395
Die Aktion, 23, 151, 193, 196
Diggers, 386
Discharge, 258, 450, 492
Dischord Records, 523
Discussion, Frank, 323-326
Diversion, colectivo, 420
Dogmatic, Irene, 509
Domínguez, Oscar, 222
Dotremont, 296
Drakabygget, 435
Dreja, Chris, 203

Drono (-logia), 474
Du Bois, 206
Du Plenty, Tomata, 501
Du principe de l'art el de sa destination sociale, 66
Dubuffet, Jean, 294-296
Ducasse, Isidore-Lucién (ver también "Lautréamont"), 86. Lautréamont 221, 438
Duchamp, Marcel, 87, 139, 153-155, 171, 172, 174, 175, 181, 182, 184-186, 190, 194, 198, 202, 224, 226, 271, 300, 310, 313, 321, 322, 404, 500, 527
Dupin, Aurora, 62
Durrutti Column, 55
Dutschke, Rudi, 210, 372
Dylan, Bob, 182, 407, 493
Eastman, max, 205
Edo, Luis Andrés, 360, 361
Eggeling, Viking, 191
Ehrenburg, Ilya, 263
El acorazado Potemkin, 128, 419
El arte del ruido, 284
El arte y la revolución, 166
El asalto a la cultura, 440
El cadáver, 298
El corazón robado, 84
El hombre unidimensional, 368
El libro tonto, 199
El materialismo dialéctico, 335
El nacimiento de la contracultura, 479
El retorno de la Columna Durruti, 205, 370
Elligton, Duke, 477
Eluard, Paul, 10, 21, 199, 222, 232, 235, 244, 249, 256, 263, 266
Elwell, Bruce, 403
Emergency Rescue Committe, 272
EMI, 116, 443
Encounter, 208
Encuentros de Pamplona, 432
Endo, Michiro, 494
Engel, George, 519
Engels, F, 69, 359, 441, 495
Enrages, 370, 371, 373, 374, 414, 442
Ernst, Max, 187, 199, 200, 201, 217, 244, 251, 266, 270-272, 447
Escorbuto Crónico, 240, 492
Escuela de Frankfurt, 139, 160, 275, 308
Escuela de Teatro para las Artes Negras, 422
Escuela Moderna, 246
Esplendor Geométrico, 285
Exit, 86, 315, 504, 507
Explotividad, 39, 40, 254
Exposición Internacional Surrealista, 245
Fábrica del Actor Exéntrico (FEKS), 128
Faithfull, Marianne, 407
Falange (ver también "Falansterios"), 346, 347. Falansterios 255, 346, 347
Familistere, 347
Fanzines, 156, 161, 203, 204, 273, 498, 521, 526
Faulkner, William, 169
Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI), 264
Feederz, 323-327, 420, 511
Feminismo, feminista. Feminismo 104, 260, 316, 416. *Feminista* 31, 36, 57, 182, 260, 417, 492
Feneon, Félix, 91
Fenomenología del espíritu, 47
Ferre i Guardia, Francisco, 246
Ferrer, Leo, 477
Ferry, Brian, 115, 503
Festival Fluxus de Wiesbaden, 313
Festival of Misfits, 313
Filmore East, 257, 260, 261, 387, 489, 490
Fitzgerald, 477
Flaming Creatures, 178
Fluxus, 204, 242, 255, 303-322, 444, 449, 450, 472, 474, 493, 504, 507, 509, 513, 514
Flynt, Henry, 120, 242, 314, 315
Formulario para un nuevo urbanismo, 55
Fourier, Charles, 255, 346, 347
Fracción del Ejército Rojo (RAF), 185, 451
Frampton, Peter, 444
France, Anatole, 232
Franco, Francisco, 245, 413
Freaks, 75, 169
Freed, Alan, 479

Frente de Izquierdas del Arte (LEF), 128
Frente de Liberación e Intervención del Pop Francés (FLIP), 477
Frente de Liberación Nacional de Argelia, 361, 378
Frente rojo, 229, 249
Freud, S, 233, 234, 248, 322
Fried, E, 175
Friends, 407, 411
Fry, Varian, 272, 273
Fuck you a magazine of the arts, 177
Fug Press, 178
Fugazi, 475, 476, 523
Futurismo, futurista, futuristas, 13, 23, 37, 39, 40, 44, 51, 69, 87, 96-136, 139, 141, 142, 152-158, 202-205, 220, 226, 230, 238, 240, 241, 251, 253, 254, 259, 263, 280-285, 304, 313, 330, 366, 370, 387, 447, 452, 471, 509-511
Gaceta Futurista, 113
Galería Redor, 432
Galli, Angelo, 111
Gallimard, 294, 359, 374, 439
Gallizo, Pinot, 354
Gang of Four, 163, 430, 480, 501, 502, 504, 508
Gange, Ray, 458
Garbage for garbage, 406
Gardenfesterna, 450
Garnier, Tony, 345, 346
Garvey, Marcus, 463
Gautier 58
Georgakas, Dan, 179, 419
Giacometti, Augusto, 151, 191
Ginsberg, Allen, 178, 391, 424, 460
Giramos en círculo en la noche y somos consumidos por el fuego, 51
Girodias, Maurice, 36
Godard, Jean Luc, 125, 432, 504
Goethe, 44, 58
Gogh, Van, 47, 91, 255, 442
Goldman, Emma, 520
Gollancz, Victor, 207
González, Rodolfo "Corky", 293
Gorki, Maxim, 102, 129, 136, 250, 475
Goya, 47
Goytisolo, 365, 366
Graffities, 203
Graham, Bill, 257, 260, 265, 489, 490
Gramsci, 23, 98, 106
Grange, Dominique, 477
Gransac, Ariane, 361
Grateful Dead, 477, 506
Gray, Chris, 77, 396, 397, 399, 400, 403, 406, 407, 409, 498
Greenfield, Jim, 80, 410, 412, 413
Gropius, Walter, 102
Grosf, George, 193, 194, 213, 214
Group Material, 493
Grupo 41º, 203
Grupo 7, 111
Grupo de Trabajadores Rebeldes de Chicago, 168
Grupo Primero de Mayo, 16, 80, 360, 372, 413
Grupo Surrealista de Chicago, 28, 183, 240, 245, 259, 300, 400
Grupo Surrealista de Nueva York, 159, 167, 299
Guerin, Daniel, 361
Guerrilla Girls, 493
Guilbert, Cecile, 51
Gutai, 159, 304, 510
Gutrie, Woddy, 451
Haley, Billy, 455
Hall of mirrors, 403
Hamilton, Richard, 184, 407
Happening, 149, 179, 204, 210, 260, 304, 307, 308, 380, 388, 400, 464-468, 504
Happy Mondays, 55
Harmsen, Ger, 468
Hausmann, Raoul, 139, 153, 154, 193, 194, 197, 198, 201, 217
Haussmann, barón, 69, 344
Hayden, Tom, 415
Haywoood, Bill, 519
hazlo tu mismo (ver también "do it yourself"). Házlo tu mismo 260, 499. *Do it yourself* 186, 449, 475
Heartfield, John, 16, 193, 194, 198, 213-218, 259, 432, 514
Heatwave, 167, 277, 380, 381, 389, 394-401, 407, 408, 420, 425, 478, 505, 516, 526
Heinz Holz, Hans, 186
Hendrix, Jimi, 354, 395, 424, 425
Hennings, Emmy, 191

Henry, Emile, 91
Hermanos del Espíritu Libre, 43
Herzen, 50
Higgins, Dick, 307, 313
Hill, Joe, 450, 480, 483, 484
Hippies, hippy, 75, 77, 80, 114, 143-147, 159, 260, 368, 376, 402, 407, 418, 465, 480, 485, 489, 493, 512
Historia y conciencia de clase, 274, 333
Hoch, Hannah, 102, 153, 194, 198, 446
Hoffman, Abbie, 35, 79, 142, 143, 160, 261, 354, 388, 402, 417, 418, 451, 470
Hog Farm, 146
Horelick, Jon, 403
Horkheimer, 47, 275
Huasipungo, 287, 509
Huelsenbeck, Richard, 142, 148, 154, 175, 186-189, 194, 197, 201, 214-217, 226, 240, 241, 281, 387, 475
Huggy Bear, 57
Hugo, Victor, 40, 58, 59, 142
Human League, 504
Hungria sol naciente, 298
Hunt, Ron, 404, 406
Icteric, 75, 404-407
Indios Metropolitanos, 279
Informe sobre la construcción de situaciones, 355
Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparado, 435
Instituto Nacional Fascista de la Cultura, 110
Internacional Letrista (IL), 329, 201, 203, 232, 330, 337, 342, 353, 354, 392, 427
Internacional Situacionista (IS), 16, 21, 27, 40, 69, 77, 89, 92, 101, 125, 138, 160, 179, 186, 202, 222, 250, 251, 277-279, 298, 299, 326-328, 354-381, 394, 402, 403, 419, 427, 428, 435, 437, 439, 442, 465, 472, 479, 502
International Times, 114, 408, 434, 490
International Vandalism, 147, 409
International Werewolf Conspiracy, 386
International Workers of the World (IWW), 16, 258, 389, 395, 424-429, 464, 477, 480-484, 505, 519
Intervention Surréaliste, 222
Isou, Isidore, 251, 253, 299, 328-331, 337, 342, 351, 355, 359
Jagger, Mick, 182, 407, 478
Janco, Marcel, 139, 154, 191
Jarry, Alfred, 40, 82, 126, 219, 232, 248, 251-255
Job Branch, 505
Jodorowsky, Alexandro, 179
John Reed Clubs, 207
Jones, LeRoi, 159-161, 167, 422, 423, 463
Jones, Mick, 513
Jones, Steve, 121, 500
Jong, Jacqueline de, 435
Jorn, Asger, 46, 69, 210, 296, 297, 351, 354, 357, 366, 435
Joy Division, 55, 204, 409, 508
Jung, Franz, 194, 199
Kamenski, 113
Kantor, Istran, 511
Kaprow, Allan, 307
Kavanagh, Ted, 395
Kerouac, Jack, 391, 427
Khan, Simone, 399
Khayati, Mustapha, 353, 370, 397
Khlebnikov, 203
Kim Philby Dinning Club, 55, 409
King Mob, 13, 27, 33, 56, 77, 78-82, 95, 112, 114, 126, 147, 161, 182, 241, 300, 326, 381, 382, 388, 389, 396, 400, 404-413, 420, 424, 490, 498, 509, 516, 517
King Mob Echo, 77, 381, 401, 407, 490
Komfut, 132, 135
Kommunne I, 210-213, 435
Kramer, Wayne, 485
Kropotkin, 166, 190, 441
Kruchenykh, Aleksei, 39, 158
Kunzelmann, 210, 212, 435
Kustow, Nike, 407
Kuti, Fela, 273, 509, 514
L´Antitradition futuriste, 230
L´Encyclopedie des Nuisances, 420
L´Humanité, 235
La Alianza, 292
La antología Dadá, 154
La Banda Trapera del Río, 169, 170, 492
La Causa, 290
La cle des chapms, 341

La Factoría (de Warhol) 32. La Factoría (de Tony Wilson), 55, 182
La Hacienda, 55, 56, 409
La invisible insurrección de un millón de mentes, 392, 414
La Linterna Roja, 119
La Liviandad del Imperdible, 284
La máquina del tiempo, 130
La revolución ahora y siempre, 340
La Revolución Surrealista, 235
La Revolución Surrealista al Servicio de la Revolución, 235, 247
La sociedad del espectáculo, 181, 275, 323, 351, 356-358, 366, 367, 374, 406, 412, 419, 432-434, 498
Lacerba, 23, 198
Lammenais, 62
Lamonte, Young, 303
Lautréamont, conde de (también "Isidore Ducasse"), 31, 37, 61, 82, 86, 221, 438
Le Figaro, 97
Le Libertarie, 433
Le Mouvement Acceleré, 228
Le Salut Public, 66
League of Revolutionary Black Workers, 419
Leary, Timothy, 394
Lebovici, Gerard, 434
Lefebvre, Henri, 73, 88, 101, 247, 299, 333-338, 340, 361, 362, 419
Lefort, Claude, 276-278, 280, 343
Left News, 207
Lehnon, John, 78, 79, 503
Lehr Und Wehr Verein, 518
Lermontov, 51
Les chants de Maldoror, 87
Les Lettres Francaises, 246
Les Levres Nues, 16, 250, 342
Let it rock, 457, 498
Letrismo, 28, 186, 251, 253, 329, 330-332, 337, 338, 508
Libro de artistas, 202
Libro Pardo, 268
Libro Rojo de Mao, 79
Lichtenstein, Robert, 184
Liebknecht, Karl, 191-193
Liga Alemana Libre de la Cultura, 217
Liga Socialista de Estudiantes Alemanes (SDS), 211, 213
Lisle, Leconte de, 59
Littérature, 201
Living Theatre, 79, 167, 256-261, 308, 489, 505, 506
London, Jack, 88
London Street Commune, 412, 413
Los Adamitas, 43
Los Angeles Free Press, 479
Los Crudos, 287, 290, 291, 509
Los Libertinos, 43
Los Libres, 494
Low, Mary, 245
Lukacs, George, 274, 275, 352, 419
Luther Blisset, 9, 353
Luther King, Martin, 382, 418, 478
Luxemburgo, Rosa, 88, 191-193, 196, 197, 214, 220, 236, 367
Lydon, John (también "Johnny Rotten"). Lydon 115, 120, 121, 143, 500. Rotten 501
Lyotard, 278
Maciunas, George, 161, 255, 304-307, 312-319
Mackaye, Ian, 449, 475, 476, 512
Madness, 504
Magritte, René, 181, 227, 251
Mail-art, 509, 512
Mailer, Norman, 387
Maintenant, 87, 171
Maison de la Culture, 263
Malevitch, 215, 434
Malik Verlag, 241
Malina, Judith, 257, 259
Malraux, 272, 303
Manic Street Preachers, 430, 511
Manifiesto de la poesía letrista, 328
Manifiesto de la revolución dinámica, 283
Manifiesto por un arte independiente, 265
Manson, Charles, 382
Mao, maoísmo, maoístas, 183, 278, 525
Marcuse, Herbert, 135, 139, 155, 275, 368, 372, 380, 459, 460, 492
Marcuson, Alan, 407, 411
Marinetti, Tommaso, 10, 51, 97-99,

103-113, 117, 118, 128, 136, 141, 154, 158, 240, 241, 281, 285, 447
Mark, P, 475
Marnell, Dennis, 489
Marqués de Sade, 57, 82, 311
Marquez, Fernando, 284
Martin, J.V, 436
Martinet, Marcel, 96
Marx, Karl, 11, 41, 44, 73, 75, 88, 160, 221, 233, 274, 277, 282, 308, 322, 328, 342, 346, 352, 358, 367, 368, 399, 427, 441, 477, 494, 528
Marxismo, marxista, marxistas, 62, 139, 273-278, 292, 333, 335, 346, 361, 372, 385, 418, 435, 459, 501
Matlock, Glen, 504
Matta-Clark, Gordon, 348, 404
Maya, Mario, 33
Mayakovski, Vladimir, 88, 100, 106, 113, 117, 118-132, 134, 143, 203, 238, 240, 247, 250, 254, 281, 282, 313, 315, 330, 369
Mayo, Elton, 437
MC5, 463, 484, 485, 487, 488, 490, 506, 512
Mcartney, Paul, 391
McLaren, Malcom, 27, 75, 77, 82, 115, 116, 121, 147, 182, 307, 400, 406, 407-410, 413, 444, 476, 496-504, 524, 525
Mendoza y Amor, Benjamín, 240
Mercader, Ramón, 265
Merlin, 179
Merz, 184, 187
Merzbau, 187
Mets, Moisei, 475
Mg-15, 508
Michel, Louise, 49, 74, 300
Millet, Kate, 316
Mingus, Charles, 391, 455
Minor Threat, 475, 476
Mod, mods, 381, 455, 457, 511
Moholy-Nagy, Laszlo, 102
Molly Maguires, 205
Monochrome Set, 504
Monod, Jacques, 322
Monod, Jean, 378
Monroe, Marylin, 406
Moorman, Charlotte, 307
Morea, Ben, 33-37, 146, 160, 167, 261, 386-389, 396, 400-406, 416, 418, 430, 489, 490
Morin, E207, 279
Moro, Aldo, 431
Morris, William, 102, 493
Morrison, Jim, 258, 412
Most, Johan, 205, 282, 518, 520
Mother of Invention, 75, 477
Motherfuckers, 16, 27, 33, 35, 37, 77, 78, 80, 120, 142-146, 159, 179, 183, 257, 260, 261, 274, 326, 360, 366, 381, 384-388, 395, 402-408, 416, 423, 444, 463-465, 485, 489, 490, 517
Motorhead, 114, 490, 492
Movimiento del 22 de Marzo, 371, 373
Movimiento Italiano por una Arquitectura Racional(MIARI), 111
Movimiento para una Bauhaus Imaginista (MIBI), 297, 354
Mozart, 143, 146
Muestra de Berlín de Arte Italiano, 110
Mundo Obrero, 432
Música de acción, 313
Nadaísta, nadaísmo, 179
Nash, Jorgen, 210, 399, 435, 436
Nechaev, 132, 163-166
Neebe, Oscar, 519
Negation, 420
Nerval, Gerard de, 51
Neue Jugend, 214, 259
New Babylon (ver también "Nueva Babilonia"), 338, 472
New Beginnen, 272
New left, 138. *Nueva Izquierda* 79, 138, 139, 115, 177, 178, 189, 266, 277, 278, 287, 368, 387, 401, 402, 415, 417, 418, 420, 459, 463, 479, 489, 496, 506, 511
New School for Social Research de Nueva York, 307
New wave, 55, 502
New York Art Quartet, 423
New York Correspondance School of Art, 509
New York Dadá, 174
New York Dolls, 287, 491, 500
Newman, Tom, 261
Nibonichi, nibonichismo, 376, 377
Nicholson-Smith, Donald, 400, 403

Nietzsche, F, 44, 150, 493
Nihilismo, nihilista, nihilistas, 18, 27, 44, 68, 78, 115, 125, 134, 152, 158, 159, 161, 163, 165, 166, 217, 226, 253, 313, 328, 364, 376, 401, 408, 423, 446, 447, 451, 452, 455, 460, 461, 474, 499, 515, 523, 528
Nitsch, Hermann, 308
Nizan, Paul, 247
Noir et Rouge, 371
Noiret, Joseph, 296
Non-city, 348
Non-play, 348
Nord Sud, 201, 232
Noske, Gustav, 193
Not Bored!, 419, 420
Notting Hill, 77, 80, 114
Nougé, Paul, 251
NOW, 36
Oesophage, 226
Ono, Yoko, 79, 182, 316, 407
Organización de Marxistas Leninistas Españoles (OMLE), 169
Osborne, John, 390, 452, 456, 459
Outsider, 17, 170, 253, 436, 459
Pachucos, 16, 287, 288, 290, 293
Panegírico, 433
PÁNICO, Movimiento, 179
Panteras Blancas (ver también "White Panthers"), 484-485, 489, 490
Panteras Negras, 261, 463, 485, 489, 506
Paris Monde, 136
Parsons, Albert, 519
Partido Comunista Alemán, 196, 216
Partido Comunista Americano, 274
Partido Comunista Francés, 136, 232, 235, 245-247, 298, 333, 337, 361
Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), 245
Partido Socialdemócrata Alemán, 191, 193, 215
Partido Socialdemócrata Independiente, 193
Partisan Review, 207, 264
Patafísica, patafísico, patafísicos, 253, 452
Patterson, Benjamín, 307
Peace News, 390
Pece Eye Bookstore, 177
Pere Ubu, 254, 255
Peret, Benjamin, 139, 235, 271, 272, 298
Performance, 116, 151, 256, 304, 312, 316, 510
Perlman´s, Fredy, 420
Perret, Auguste, 49
Phalanstere, 347
Philosophes, 340
Picabia, 149, 153, 154, 194, 198, 201, 220, 227, 256
Picabia, Gabrielle, 272
Picasso, Pablo, 47, 127. 221, 245, 246, 272, 292, 509
PIL, 479
Plamodon, Pun, 488
Plataforma de Praga, 300
Platón, 336, 511
Poder Obrero, 277, 279, 280
Point Blank!, 115, 324, 420, 499
Political Asylum, 249
Pollock, Jackson, 322, 503
Pop art, 181, 184, 252, 353, 397, 461, 503
Pop, Iggy, 43, 115, 484, 485, 492, 508
P-Orridge, Genesis, 509
Porter, Jimmy, 456, 458
Posmodernismo, posmoderno, 55, 185, 186, 442, 526, 527
Potlatch, 34, 52, 160, 201, 330, 331, 337, 353, 354, 427, 442
Prada Meinhoff, 185
Preliminares para una definición de la unidad de un programa revolucionario, 351
Presley, Elvis, 121, 122, 125, 184, 455, 491, 493
Primera Guerra Mundial, 233
Proletkult, 134, 158
Proudhon, 65-67, 70, 72, 86, 159, 166, 249, 196
Provos, provotariado, 41, 167, 383, 397, 403, 428, 464, 471
Psicogeografía, 70, 321, 338, 341, 342, 343, 439, 497
Psychodelic Furs, 504
Punk rock, 509
Punk, punks, 27, 34, 51, 55, 57, 89, 113,

114, 116, 121, 125, 126, 143, 147, 150, 152, 153, 155, 156, 161, 163, 168-171, 185, 186, 203, 204, 219, 139, 149, 153, 158, 260, 273, 284, 287, 290, 291, 304, 307, 313, 319, 323, 382, 404, 409, 420, 430, 441-529
Pountain, Dick, 407, 409, 410, 412
Pushkin, Alexander, 51, 61, 68
Quatrieme Internationale, 265
Queer, 57
Radcliffe, Charles, 389,194-403, 478, 517
Radio 4, 430
Radio Birdman, 81, 492
Rafael, 117, 142, 143
Ramones, 287, 494, 525
Randoplh, Philip, 206
Ravachol, 12, 91, 393
Ray, Man, 148, 172, 174, 175, 202, 266, 432
Ready-mades, 174, 181, 185, 198, 226
Realismo socialista, 66, 128, 136, 158, 217, 237, 245, 246, 248, 249, 265, 299
Rebel Worker, 28, 168, 299, 380, 389, 395-399, 424, 425, 427-430, 433
Rebelde sin causa, 379
Red de Arte Postal, 509
Reed, Lou, 446
Refused, 430
Reid, Jamie, 27, 75, 115, 121, 307, 382, 409, 440, 446, 493, 496, 498, 515
Rembrandt, 47, 338
Residents, 282, 511
Rezillos, 504
Rhodes, Bernie, 498
Ribemont-Dessaignes, 321
Rich Kid, 504
Richard, Little, 121, 395
Richards, Keith, 503
Richter, Hans, 137, 151, 184, 193
Riesel, René, 371, 398
Rimbaud, Arthur, 17, 44, 57, 82-86, 89, 118, 125, 151, 153, 155, 160, 219, 243, 248, 250, 308, 331, 342, 352, 353, 364, 404, 431, 477, 511, 513
Rimbaud, Penny, 315, 503, 505, 507
Rivera, Diego, 264, 282
Rock and roll, rockers, rock and rollers, 35, 37, 56, 57, 77, 82, 114, 121, 122, 125, 126, 153, 161, 169, 178, 181, 287, 311, 326, 371, 377, 379, 389, 394, 395, 406, 408, 413, 4124, 425, 430, 442, 443, 444, 446, 450, 454, 455, 463, 475, 477, 478-480, 484, 485, 488, 489-492, 498, 501-503, 509, 512, 516, 524
Rodchenko, 134, 217
Roling Stones, 43, 379, 407, 424, 491
Rolling Stone, revista, 407
Romanticismo, románticos, 9, 14, 25, 26, 45, 49, 51, 52, 58-61, 80, 82, 86, 88, 92, 132, 283, 327, 331, 339, 362, 367, 375, 410, 415, 460, 479, 503
Rosemont, Penelope, 16, 259, 395, 422-430
Roszak, Theodore, 479
Rote Kapelle, 206
Rote Zora, 417, 506
Rotten, Johnny (ver también "John Lydon"). 16, 56, 120, 159, 239, 442, 451, 493, 500, 511, 523
Roussel, 82
Rozanova, Olga, 204
Rubens, 150
Rubin, Jerry, 76, 78, 142, 258, 354, 418, 450, 449, 470
Rude boy, 458
Ruge, Arnold, 60
Ruidismo, 111, 123, 152, 310, 394
Rumney, Ralph, 345, 366, 440
Russell, Bertrand, 390
Russolo, Luigi, 111, 284
Ryder, Anne, 404
Sadoul, Georges, 229, 237, 238, 247, 248, 266
Saint Phalle, Niki de, 303
Saint-Simon, 346
Salón de los Independientes, 171
Samizdat, 176
Sánchez, Ricardo, 290
Sand, Georges (ver también "Aurora Dupin"), 62, 65
Sanders, Ed, 77
Sanguinetti, Gianfranco, 371, 431
Sartre, Jean-Paul, 160, 275, 276, 278, 361, 415
Schalag Zu, Proles!, 514
Schwitters, Kurt, 155, 156, 181, 184, 187, 188, 218

Schmit, Thomas, 313
Scritti Politti, 504
SCUM, 34-36, 115, 182
Seale, Bobby, 463, 506
Sebastiani, Christian, 420
Sección Rusa de la Alianza Revolucionaria Mundial, 165
Seditionaries, 147
Segal, Arthur, 191
Semprún, Jaime, 420
Serge, Victor, 271, 272
Severini, 97, 93
Sex Pistols, 16, 27, 34, 36, 55, 56, 75, 77, 82, 92, 115, 116, 120, 121, 125, 126, 143, 147, 159, 182, 220, 226, 227, 241, 407-409, 440, 443, 444, 446, 475, 476, 491, 492, 496, 499-501, 504, 510, 511, 524, 526
Sexual politics, 316
Shakespeare, 142, 143, 46
Sham 69, 514
Shelley, Diana, 394-398
Shelton, George, 75
Shostakovich, Dimitri, 209
Sic, 201
Sierra, Enrique, 284
Siete de la raza, 290
Sieveking, Paul, 409
Signac, Paul, 12, 216, 250, 255, 263, 264
Simbolistas, simbolismo, 10, 20, 21, 39, 49, 75
Sinatra, Frank, 219, 424, 497
Sinclair, John, 425, 484-490
Sinclair, Upton, 136
Siouxie and the Banshees, 504
Situacionista, situacionistas, 13, 14, 16, 17, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 37, 40, 43, 44, 47, 49, 51, 53, 55, 56, 69, 70, 77, 80, 82, 88, 92, 114-116, 124, 125, 132, 138, 139, 142, 143, 150, 152, 156, 159, 161, 163, 168, 179, 181, 182, 188, 189, 201-206, 210, 237, 250, 251, 253, 273, 275, 278, 279, 280, 283, 297, 298, 299, 308, 311, 321, 323-438, 461, 464, 471-474, 478, 490, 493, 497, 498, 499, 500, 508, 511, 512, 514, 516, 523, 526, 527
Skinheads, 76, 80, 82, 147, 389, 409
Skrewdriver, 514
Slash, 180, 446, 466, 479
Small Faces, 491
Small Wonder, 507
Smith, Jack, 315
Smith, Patti, 57, 446, 488
Sniffin Glue, 475, 502
Sobre la miseria del medio estudiantil, 279, 368, 370, 389, 401, 412, 504
Social barbares, 276, 277, 279
Socialismo o Barbarie (ver también "social barbares"), 275-280, 298, 332, 336, 343
Socialismo, socialista, socialistas, 15, 49, 51, 59, 62, 66, 70, 85, 88, 102, 103, 111, 113, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 158, 191, 193, 194, 197, 198, 208, 209, 217, 227, 234, 235, 237, 238, 244, 245, 246, 248, 249, 255, 259, 265, 275-277, 282, 283, 299, 331, 342, 344, 346, 357, 359, 362, 390, 395, 427, 451, 452, 456, 464, 475, 477, 480, 494, 505, 513, 518, 519
Socialist Worker Party, 475
Societé pour la propagation et la realisation de la théorie de Fourier, 347
Solanas, Valerie, 31-37, 115, 182, 183, 407, 528
Solidarity, 16, 277, 399, 409, 424
Solidarity Bookshop Collective, 395, 428
Spectacular Times, 420
Spies for Peace, 437
Spies, August, 518, 519
Spontaneous Combustion, 420
Springer, Jerry, 529
Spur, 218, 434-436
Stewart, Mark, 34, 161, 162, 508
Stiliagui, 376
Stirner, Max, 308, 310, 494
Stooges, 484, 485, 491, 508
Straight edge, 474
Strummer, Joe, 54, 147, 447, 450, 458, 503, 504
Stuart, Ian, 514
Suburban Press, 75, 382, 409, 496-499, 515
Subversive Aktion, 435
Subway Sect, 513
Sufragistas, 65, 102, 407
Suicide, 491

suicidio, suicidas, 10, 51, 56, 60, 87, 88, 118, 131, 182, 220, 222, 224, 247, 250, 253, 281, 319, 430, 476
Surrealismo, surrealista, surrealistas, 8, 10, 13, 14, 16-18, 20, 23, 25, 28, 37, 44, 48, 49, 52, 57, 58, 60, 69, 71, 74, 75, 84, 86, 88, 91, 92, 99, 110, 136, 138-150, 159, 160, 166-168, 174, 175, 179, 181, 188, 189, 194, 199, 202, 218-150, 256, 259, 262, 263-266, 268, 270-274, 294, 296-300, 304, 311, 321, 322, 330-333, 336, 339-343, 345, 351, 353, 355, 358, 359, 361, 373, 381, 387, 389, 395, 396, 399, 401, 404, 407, 424, 427-430, 433, 435, 438, 484, 494, 498, 509, 510
Suzuki, Akio, 310, 321
Svetchikov, Konstantin, 128
Swing, 16, 288, 452
Talking Heads, 491
Tatlin, Vladimir, 194, 215
Teatro Campesino, 291
Teatro de la Crueldad, 257, 423
Teatro Total, 259
Teddy boys, teddies, 375-377, 379, 389, 394, 451, 452, 454-456, 498
Television Personalities, 203, 204
Teufel, Fritz, 211-213
The (International) Noise Conspiracy, 430
The Ann Arbor News, 420
The Beatles, 78, 123, 406, 491, 493
The Black Hand Gang, 407, 410
The Clash, 51, 147, 161, 163, 443, 458, 459, 461, 475, 480, 491, 498, 499, 502-504, 512, 513, 515, 524, 525
The Council of the eruption of the marvellous, 420
The Damned, 492, 501
The decline of western civilization, 479
The Dils, 475, 480
The Doors, 258
The Fall, 502
The Filth Estate, 420, 489
The Freak Brothers, 75
The Fugs, 178, 463, 477
The great rock and roll swindle, 34, 220
The Liberator, 206
The Make Up, 430
The Masses, 205, 206
The Messenger, 206
The Models, 504
The Monks, 122-124
The New Masses, 206
The Pop Group, 34, 37, 161-163, 508, 511
The power negative think or Robin Hood rides, 403
The practice of truth. The crisis of the IS, 403
The rebel girl, 483
The rebel´s new clothes, 522
The Scorcher, 517
The Screamers, 501
The Slits, 57, 474, 504, 512
The Stalin, 494
The Stranglers, 502
The Troggs, 123
The Weather Underground (ver también "Weathermen"), 142, 184, 386, 387, 413, 414, 418 , 419, 459, 463, 506, 512
The Who, 82, 125, 153, 395, 396, 491, 192, 512
The Zeros, 287
Thek, Paul, 492
Third World Liberation Army, 419
Tiempos Modernos (también "Les Temps Modernes"), 275, 276, 278, 361, 372
Tijerina, Reies, 290, 292
Tinguely, Jean, 280, 281, 308
Too fast to live too young to die, 121, 147, 498
Totally for the kids, 397
Trad Gras Och Stenar, 450
Traité de bave el d´Eternité, 331, 337
Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones, 336
Triolet, Elsa, 247, 250
Trocchi, Alexander, 115, 179, 335, 391-394, 400, 410, 414, 433
Trotsky, Leon, 6, 96, 98, 135, 158, 232, 235, 236, 246, 264, 265, 278, 391
Tucker, Benjamin, 308
Tzara, Tristan, 16, 22, 138, 142, 149-151, 153, 154, 189, 198, 201, 202, 219, 223-228, 244, 256, 262, 271, 310, 322, 357, 358, 387, 429
Underground, 25, 52, 75, 77, 79, 114,

115, 162, 169, 175, 177, 178, 179, 204, 210, 218, 257, 260, 319, 330, 382, 396, 407, 408, 417, 422, 434, 435, 476, 477, 479, 490, 494, 512, 516, 522, 527, 528
Unik, Pierre, 235, 247, 340
Unit, 509
United Farm Workers, 290
Universidad libre, 317
Up Against the Wall Motherfuckers! (ver también "Motherfuckers"), 27, 35, 77, 120, 143, 159, 183, 274, 326, 360, 385-388, 444
Urbanismo unitario, 53, 341, 344, 347
Vaché, Jacques, 88, 218, 219, 229, 232, 392, 404
Vaillant, Auguste, 91, 234
Valdez, Luis, 292
Valeri, Scherstijanoi, 96
Valley, Mark, 479
Van der Lubbe, Marinus, 267
Van Donnen, Kees, 91
Van Duyin, Roel, 465, 467
Van Guglielim, Nuncio, 142
Vándalos, vandalismo, 324, 379
Vaneigem, Raoul, 10, 11, 80, 82, 206, 331, 335, 338, 339, 356, 366, 367, 371, 381, 397, 401-403, 420, 465, 527
Vang Gogh, Vicent, 47, 91, 255, 442
Vanguardia, vanguardias, 15, 17, 20, 26, 28, 39, 40-42, 44, 50, 52, 53, 66, 86, 88, 92, 119, 120, 136, 138, 147, 150, 155, 156, 158, 160, 161, 184, 202, 209, 218, 220, 221, 226, 227, 228, 238, 242, 251, 253, 270, 273, 274, 276, 278, 284, 298, 299, 310, 316, 321, 330, 336, 337, 341, 343, 350, 352, 355, 359, 366, 367, 416, 423, 429, 432, 442, 443, 444, 471, 494, 502, 503, 509, 513, 527
Vaucher, Gee, 503
Veerlan, Tony, 400
Velvet Underground, 491, 492, 511
Verités, 270
Verlaine, Paul, 81, 82, 84, 155, 408-410, 498, 499
Vermorel, Fred, 147
Vian, Boris, 452
Vicious, Sid, 36, 42, 219, 220, 227
Vienet, René, 371, 374, 398
Village Voice, 35
Vinkenoog, Simon, 465
Vostell, Wolf, 307, 308, 432
WAC, 493
Wagner, Richard, 166, 471
Warhol, Andy, 31-37, 50, 77, 178, 181, 182-184, 388, 407, 442, 444
Watts, Robert, 307
Wells, H.G, 99, 130, 281
West London Claimant Union, 413
West Side Story, 375
Westerdahl, Eduardo, 222
Westwood, Vivienne, 498, 115, 116, 500, 525
White Panther Manifesto, 487
White Panther Party-England, 490
Wilde, Oscar, 171, 280
Wilson, Tony, 55, 205, 409
Wire, 501, 504
Wright, Lloyd, 100
X, Malcom, 397, 418, 382
X-Ray Spex, 13, 504
Yardbirds, 503
Yermilov, Vladimir, 131
Yippie, yippies, 35, 79, 142, 143, 150, 158, 159, 261, 354, 386, 388, 402, 417, 418, 450, 465, 470, 485, 505
Young Lords, 418
Young, Art, 205
ZAJ, 432
Zappa, Frank, 75, 407, 478, 512
Zasulich, Vera, 68
Zaum, 158
Ze Whiz Kidz, 501
Zengakuren, 167, 304, 383, 428
Zoot suit, zoots, 287, 288-192